
3 9153 00915570 8

LE

NOMBRE MUSICAL

GRÉGORIEN

N° 698. II

LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN

OU

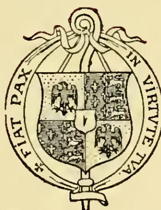
RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

— THÉORIE ET PRATIQUE —

PAR LE R. P. DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

MOINE DE SOLESMES

TOME II



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & Cie

Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites.

PARIS, TOURNAI, ROME

1927

Printed in Belgium

De consensu Superiorum

Solesmis, 12 Martii 1927.

✠ Fr. Germanus COZIEN

Abbas S. Petri de Solesmis.

AVANT-PROPOS.

Le premier volume de cet ouvrage a paru en 1908, le second ne voit le jour que dix-neuf ans après, en 1927! Bien que regrettable, ce long retard a son côté heureux : il nous a permis

a) d'approfondir posément nos études rythmiques et de les mener à leur pleine maturité;

b) d'en conférer avec nos nombreux visiteurs, à Solesmes d'abord, puis à Appuldurcombe, à Quarr-Abbey, et, de nouveau enfin, après notre retour d'exil, à Solesmes;

c) d'écouter les difficultés, les objections et d'en tenir grand compte;

d) de soumettre nos théories rythmiques à l'expérience pratique, journalière, du chœur;

e) et enfin, de conclure, d'accord avec nos milliers d'auditeurs, à l'incontestable beauté artistique des mélodies grégoriennes, interprétées selon la « méthode de Solesmes ».

Nous lançons donc ce nouveau volume avec une confiance d'autant plus grande que déjà, avant son apparition, les enseignements qu'il propose ont été consignés dans de nombreuses *Méthodes* de chant, de toutes langues : française, italienne, espagnole, anglaise, américaine, hollandaise, allemande, et sont répandus dans tous les pays catholiques en Europe, en Amérique, au Canada, etc.

Nous n'ignorons pas les oppositions que ces mêmes enseignements ont suscitées çà et là. Elles nous émeuvent assez peu; car, après avoir brillé d'un éclat éphémère, elles

disparaissent une à une, et meurent de leur belle mort, souvent même sans qu'il soit nécessaire de les combattre : le bon sens public, après un essai momentané, suffit à les juger.

D'où viennent ces jugements favorables?

a) De la base historique inébranlable de toutes nos théories rythmiques;

b) De la beauté musicale du chant grégorien chanté selon l'Ecole de Solesmes. Malgré les défauts inhérents à un nombreux chœur de moines, la mélodie ainsi exécutée ne laisse pas de conquérir l'approbation de nos auditeurs, dont plusieurs sont souvent des artistes de premier ordre.

De ce dernier point, nous ne dirons rien ici, mais nous appuierons sur le premier, ne serait-ce que pour rassurer ceux qui pourraient avoir encore quelques doutes.

Il en ressortira clairement que tous nos principes sont « historiquement » appuyés sur des faits philologiques, littéraires ou musicaux, sur les enseignements bien authentiques des plus sérieux auteurs classiques, grecs et latins, comme sur leurs meilleurs commentateurs modernes, enfin sur les manuscrits grégoriens. Une énumération rapide de ces grands principes rythmiques d'exécution, et de leurs sources classiques, antiques, suffira pour les justifier (1).

S'il s'agit de RYTHMIQUE GÉNÉRALE, tous les principes solesmiens sont puisés dans la plus haute antiquité :

a) L'idée, la *définition du rythme*, soit : « l'ordonnance du mouvement », nous l'empruntons à Platon. Cet axiome est à la base de toute notre théorie (2).

(1) Nous renvoyons pour le développement de chacun de ces principes à notre Conférence lue à Paris dans les *Journées de chant liturgique* organisées par l'Institut grégorien, les 28, 29, 30 Avril 1925, sous la Présidence de son Eminence le Cardinal Dubois. Cf. *Revue Grégorienne*, 1925, pp. 125-132, 168-175, 212-220.

(2) *Nombre musical grégorien*, I, p. 31.

b) Avec tous les auteurs anciens, nous réduisons à deux tous les mouvements rythmiques : *l'arsis* ou élévation, *elevatio,* du rythme; la *thésis* ou repos, *positio*, *depositio;* comme eux, nous ignorons l'anacrouse (1).

c) Avec eux, nous plaçons à la base du rythme le *temps premier* (2) indivisible : la brève ◡ = ♪

d) Avec eux, nous admettons que les innombrables et capricieuses combinaisons métriques, poétiques ou musicales, reposent, en dernière analyse, sur des *temps composés* (3) *binaires et ternaires :*

e) Comme eux, nous croyons que le rythme antique est *quantitatif*, c'est-à-dire basé sur la *seule durée* des syllabes et des sons, et que le rythme iambique est le rythme primordial et naturel : la *brève* à l'arsis, la *longue* à la thésis (4) :



f) Comme eux, nous enseignons l'*indifférence* de l'arsis et de la thésis pour l'*intensité* : et nous associons celle-ci tantôt à l'élan, tantôt à la thésis (5).

g) A leur exemple, nous revendiquons pour les mélodies grégoriennes la *liberté rythmique*, qu'ils pratiquaient dans leur poésie et leur musique (6).

h) Ce sont les anciens encore qui nous ont appris la *prédominance de la musique sur le texte* : ils reconnaissaient au rythme *musical* une valeur supérieure au rythme *verbal* (7).

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, I, p. 101.
(2) » I, p. 35 sqq.
(3) » I, pp. 9, 10, 19.
(4) » I, pp. 44-46.
(5) » II, pp. 669 674.
(6) » II, Introduction.
(7) » II, ch. VII, art. I, pp. 278-282.

i) Notre *chironomie* elle-même plonge ses racines jusque dans l'antiquité (1).

En définitive, tous nos grands principes de *rythmique générale* sont en concordance parfaite avec toute l'antiquité.

Ce n'est pas tout : la MUSIQUE GRÉGORIENNE emprunte son rythme *aux paroles latines* qui la soutiennent et à la *mélodie* elle-même.

Sur ce point encore, les travaux philologiques modernes sur les langues anciennes, sanscrite, grecque et latine (cette dernière sous ses divers aspects : archaïque, classique, populaire, ecclésiastique), comme aussi sur les œuvres littéraires de ces lointaines époques, nous ont fourni, en vue de l'application de nos principes généraux et de la pratique, les notions les plus précieuses et les plus certaines :

a) Différence de durée des syllabes latines aux diverses phases de la langue :

brèves et longues aux temps classiques,

toutes approximativement égales dans le latin postérieur, et, par suite, dans le chant grégorien (2).

b) Nature et qualités de l'accent tonique latin :

simplement *mélodique*, c'est-à-dire aigu, *bref*, dans les temps classiques,

aigu, bref, légèrement *intensif*, dès les premiers siècles chrétiens, à l'époque postclassique ou grégorienne,

enfin *aigu*, *fort* et *long* à l'époque romane; mais l'accent roman n'a rien à voir avec l'art grégorien qui lui est bien antérieur (3).

c) Rythme des mots isolés :

à l'*arsis*, à l'élan du mouvement, l'accent tonique;

à la *thésis*, la syllabe finale des mots (4).

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, I, p. 19, 103; II, pp. 669-672.
(2) » II, ch. I.
(3) » II, ch. V.
(4) » II, ch. VI.

d) Existence d'*accents secondaires*, placés *retrorsum*, à partir de l'accent tonique, de deux en deux syllabes (1).

e) Renseignements précis sur la manière de *distinguer* et d'*unir incises*, *membres* et *phrases* (2).

etc. etc.

En outre, toutes ces notions premières de rythmique générale ou latine sont confirmées par les mélodies grégoriennes elles-mêmes :

par leurs diverses notations neumatiques,

par les signes rythmiques qui les accompagnent dès leur apparition, aux IXe-Xe siècles : à St Gall, Metz, Chartres, Nonantola, dans la notation aquitaine,

par les règles de composition que révèle l'analyse intrinsèque des mélodies.

Il n'y a pas jusqu'aux mouvements *agogiques*, si importants pour la perfection de l'exécution, qui ne soient inscrits avec abondance dans la notation rythmique.

Bref, nous ne trouvons pas un point où « l'histoire » serait absente de notre « système rythmique »; pour notre part, nous n'en connaissons pas un seul (3).

Nous n'avons donc eu à inventer aucune notion, mais seulement à retrouver les anciennes règles d'exécution; pour cela, il a suffi de replacer les mélodies grégoriennes, texte et musique, à leur époque historique, et tout s'est éclairci.

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, II, pp. 117, 125-126.

(2) » II, pp. 294-297, et tout le ch. XI.

(3) Sur un seul point de notre exposé, il y a désaccord entre notre enseignement pratique et l'antiquité, mais c'est sur une question de *prononciation*, et non sur une question de rythme; certains détails de *prononciation latine archaïque*, d'ailleurs discutés, ont dû être délaissés, à cause du caractère essentiellement pratique et liturgique des mélodies grégoriennes. Les Souverains Pontifes, restaurateurs de ces chants, ont recommandé fortement pour l'Eglise universelle la prononciation latine *romaine moderne;* ils devaient être obéis.

Ne pouvant nier les principes qui viennent d'être exposés, on contestera peut-être l'*application* que nous en faisons aux mélodies elles-mêmes.

Nous confessons très simplement que, sur ce point, la contradiction est plus aisée et la réponse plus délicate, car il s'agit de détails. Il est des cas, et ce sont les plus nombreux, où l'application des principes est indiscutable ; il en est d'autres qui soulèvent des hésitations. Dans ce cas, nous disons nos préférences, en laissant toute liberté pour un choix différent du nôtre. Qu'il y ait parfois une part de conjecture dans quelques-unes de nos décisions, nous l'admettons; mais n'en est-il pas ainsi dans toutes les restitutions antiques? D'ailleurs on peut toujours corriger.

Quoi qu'il en soit, ceux qui repoussent notre théorie au nom de l'*histoire* auront désormais à prouver qu'aux temps grégoriens on ne chantait pas la musique liturgique comme les auteurs et les monuments de cette époque nous la présentent, comme toute l'histoire littéraire et musicale nous l'enseigne manifestement. Nous attendrons longtemps cette démonstration.

Pour ceux de nos lecteurs qui n'auraient en main que le second volume du *Nombre musical grégorien*, il ne sera pas inutile de rappeler brièvement le plan de l'ouvrage entier.

Dans une *première partie*, t. 1, p. 25-128, nos recherches ont été dirigées sur l'*origine*, sur l'*essence du rythme*. Là, nous avons exposé les *lois générales* qui dominent toute Rythmique, et par suite, la Rythmique grégorienne.

Dans une *seconde partie*, t. 1, p. 129-410, ces lois générales ont été appliquées à la *mélodie grégorienne pure*, sans texte, sans paroles. C'est toute la question de la notation neumatique et de son influence sur le rythme qu'il fallait alors élucider.

Enfin dans la *troisième partie,* celle qui va nous occuper dans tout ce second volume, ces mêmes principes sont appliqués aux *textes liturgiques grégoriens.*

On voit dès lors que celui qui voudrait aborder ce second volume sans avoir une connaissance approfondie des deux premières parties, surtout de la première, courrait le risque de ne rien comprendre, ou à peu près, à la troisième, car elles se tiennent, s'enchaînent logiquement. Nous engageons donc nos lecteurs à se bien pénétrer des théories de la première partie, avant d'aborder la troisième; cela fait, il y a lieu d'espérer que l'étude de cette dernière sera facile et très fructueuse.

Dans ce second volume, consacré à l'influence du texte latin sur la rythmique grégorienne, une très large place est faite aux questions d'ordre grammatical ou philologique; c'était nécessaire, moins encore pour répondre aux objections qui nous sont posées, que pour établir, de façon irréfutable, *d'après l'histoire même de la langue latine*, le rythme du *mot latin*, et de la *mélodie latine*, étroitement liée au mot latin.

Si les pages consacrées à ce sujet sont un peu longues — et nous les avons allégées en rejetant à la fin, en appendice, la discussion des textes des auteurs — on verra que tout notre exposé *musical* (ch. VI-XIV) repose sur ces notions historiques comme sur sa base, et n'est pleinement compréhensible qu'avec elles.

Quant aux musiciens qu'effrayent les discussions purement grammaticales, nous leur conseillons vivement de ne pas se laisser rebuter par l'apparente aridité de ces études; ce n'est que par elles, et à leur lumière, qu'ils comprendront et sentiront vraiment, dans toute sa plénitude, la richesse *rythmique* et *musicale* des mélodies grégoriennes.

Indiquons, dans ses très grandes lignes, le plan d'ensemble de tout ce volume. Après quelques chapitres préliminaires sur le latin ecclésiastique, la valeur de la syllabe et l'histoire de l'accentuation latine, voici les étapes successives de la synthèse rythmique :

ch. v l'*accent* tonique,

» vi le *mot latin* isolé,

» vii l'*incise* (ch. viii-x, diverses sortes d'incises),

» xi la *phrase*,

» xiii-xiv la *chironomie*.

Pour ne pas encombrer notre étude du mot latin, nous avons groupé dans un chapitre spécial, le ch. xii, diverses considérations propres à éclairer et à fortifier notre thèse : pensée des anciens sur l'arsis, la thésis, l'ictus, etc. C'est là qu'on verra notamment comment notre théorie de l'*indépendance de l'ictus rythmique et de l'accent tonique latin*, base de la « méthode de Solesmes », n'est que la codification et la justification des enseignements de Dom Pothier, et comment elle se trouve confirmée par les plus anciens Maîtres polyphonistes de la Renaissance.

Au cours de l'impression de ce volume, nous nous sommes décidés à supprimer, non sans regrets, plusieurs chapitres importants sur les Cursus métrique et tonique, les liquescences, la Psalmodie, l'Hymnodie, etc. ; le développement de tous ces sujets aurait grossi démesurément cet ouvrage. Ce qui nous rassure et nous console, c'est que plusieurs ont été déjà amplement traités dans les volumes parus de la *Paléographie musicale*, ou même dans la *Revue grégorienne*, plus à portée de la masse des lecteurs. En outre, les principes rythmiques exposés dans les pages qui vont suivre sont applicables à

tous les genres de chants grégoriens : il suffit qu'on s'en serve avec intelligence et goût.

Il me reste un très doux devoir à remplir envers tous ceux qui ont bien voulu m'aider de leurs conseils pour la mise au point de ce volume, et veiller à la tâche très délicate de son impression. J'aurais à nommer plusieurs de mes confrères; je me borne à citer le nom du R. P. Dom J. Gajard, qui a pris sur lui le gros travail et la lourde responsabilité de la disposition typographique et de la correction des épreuves; il a vérifié aussi avec un soin méticuleux toutes les citations d'auteurs; mieux encore, il m'a suggéré des modifications, des corrections ou même des additions très heureuses, que lui-même a souvent rédigées; qu'il reçoive ici mes plus vifs remerciements pour son fraternel dévouement.

Les dessins chironomiques qui ornent un grand nombre d'exemples de ce volume sont dus à une moniale de l'Abbaye de St-Michel de Kergonan, qui veut rester anonyme. Elle me permettra du moins de lui exprimer ici ma plus profonde gratitude, ainsi qu'à Madame l'Abbesse qui l'a autorisée à dépenser de longues heures à ce travail difficile et délicat. A mon avis, la souplesse, la grâce harmonieuse, la perfection de la ligne chironomique éclairent, plus que le texte lui-même, toute la théorie rythmique; aussi je considère comme une heureuse fortune d'avoir eu à ma disposition une telle artiste.

C'est aussi aux moniales de Kergonan que nous devons la plus grande partie de la *Table analytique* qui termine le volume : leur science de la rythmique grégorienne leur a permis d'accomplir avec un tact parfait ce travail délicat. Que toutes celles qui y ont mis la main soient remerciées vivement.

Enfin je n'ai garde d'oublier dans cette revue nos imprimeurs dévoués, auxquels nous avons suscité parfois bien des ennuis, à cause de nos exigences et des difficultés de la composition; ils ne se sont pas lassés, et, à travers mille difficultés, ont su mener leur tâche à bonne fin; je tiens à leur exprimer ici toute ma reconnaissance.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS.

Pour simplifier et faciliter les références dans le cours de ce second volume, nous avons cru préférable de donner ici, une fois pour toutes, la liste de tous les ouvrages cités, avec les indications bibliographiques essentielles. On ne trouvera, dans les notes au bas des pages, que l'indication sommaire, en quelques mots, de chaque ouvrage.

Pour ne pas allonger démesurément cette liste, à laquelle nous croyons devoir ajouter les ouvrages cités dans le premier volume, nous nous bornons aux ouvrages *cités*, sans mentionner ceux qui ont été simplement *consultés;* beaucoup des livres énumérés ici fournissent d'ailleurs une documentation bibliographique abondante.

Tous les auteurs sont rangés dans l'ordre alphabétique, quelle que soit la matière qu'ils traitent.

Dr. W. A. AIKIN. — *Leçons pratiques de production vocale. La Phonologie de la Prononciation latine* (*Revue Grégorienne*, 1911, pp. 81-88; 1912, pp. 88-93; 1913, pp. 81-87; 113-119).

A. AMELLI. O. S. B. — *Guidonis monachi Aretini Micrologus, ad praestantiores codices mss. exactus.* — Rome, Desclée, 1904.

P. AUBRY. — *Les Proses d'Adam de Saint-Victor* (Cf. E. MISSET).

LE BATTEUX. — *Mémoire sur les Nombres poétiques et oratoires* (*Mémoires de littérature de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XXXV, pages 413-431). — Paris, Imprimerie royale, 1770.

E. BAUDAT. — *Etude sur Denys d'Halicarnasse et le Traité de la Disposition des mots* (*Recueil de travaux originaux ou traduits relatifs à la Philologie et à l'Histoire littéraire.* Onzième fascicule). — Paris, Vieweg, 1879.

F. BAUDRY. — *Grammaire comparée des langues classiques.* — Paris, Hachette, 1868.

BÉNÉDICTINS DE S. MAUR. — *Nouveau Traité de Diplomatique...* 6 vol. — Paris, 1750-1765.

L. BENLOEW. *De l'accentuation dans les langues indo-européennes tant anciennes que modernes.* — Paris, Hachette, 1847.

Précis d'une théorie des rythmes. 2 vol. — Paris, Franck, 1862-1863.

Théorie générale de l'accentuation latine... (Cf. H. WEIL et L. BENLOEW).

C. BENNETT ET HENDRICKSON. I. *What was ictus in latin prosody*, par M. BENNETT.

II. *On rhythmic accent in ancient verse*, par M. HENDRICKSON.

III. *Rhythmic accent in ancient verse. — A reply*, par M. BENNETT.

IV. *Comment on Professor Bennett's reply*, par M. HENDRICKSON.
(Extraits de l'*American Journal of Philology*, vol. XIX et XX).

E. BENOIST. *Introduction à la Métrique grecque et latine* de L. MUELLER (Cf. MUELLER).

F. BOPP. *Grammaire comparée des langues indo-européennes...* traduction de M. BRÉAL. 5 vol. — Paris, 1866-1874.

H. BORNECQUE. *La prose métrique dans la correspondance de Cicéron.* — Paris, Bouillon, 1898.

Les clausules métriques latines. — Lille, 1907.

Quid de structura rhetorica præceperint grammatici atque rhetores latini. — Parisiis, Bouillon, 1898.

E. BOURCIEZ. *Précis historique de phonétique française.* 4e édition. — Paris, Klincksieck, 1914.

F. CABROL, O. S. B. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie.* — Paris, Letouzey. En cours de publication.

R. CAGNAT. *Cours d'Epigraphie latine.* 4e édition. — Paris, Fontemoing, 1914.

A. ED. CHAIGNET. *Essais de métrique grecque. Le vers iambique. Précédé d'une Introduction sur les Principes généraux de la métrique grecque.* — Paris, Vieweg, 1887.

Les Principes de la Science du Beau. — Paris, Durand, 1860.

W. Christ. — *Metrik der Griechen und Römer.* 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1879.

J. Combarieu. — *Théorie du Rythme dans la composition moderne, d'après la doctrine antique, suivie d'un Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes.* — Paris, Picard, 1897.

W. Corssen. — *Ueber Aussprache, Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache.* 2 vol. — Leipzig, 1868-1870.

C. Couillaut. — *Vers l'achèvement de l'unité liturgique. La Réforme de la Prononciation latine.* Préface du Rme Dom Pothier, O. S. B. — Paris, Bloud et Cie, 1911.

E. de Coussemaker. — *Scriptorum de musica medii aevi nova series.* 4 vol. — Paris, Durand, 1864-1876.

A. et M. Croiset. — *Histoire de la Littérature grecque.* 5 vol. — Paris, Thorin, 1887-1899.

C. Daremberg et E. Saglio. — *Dictionnaire des Antiquités grecques et latines.* — Paris, Hachette, 1877-1919.

A. Darmesteter. — *Traité de la formation de la langue française.* Introduction au *Dictionnaire général de la langue française* de A. Hatzfeld, A. Darmesteter et A. Thomas. — Paris, Delagrave.

L. Dauriac. — *Essai sur l'esprit musical.* — Paris, Alcan, 1904.

L. Delisle. — *Alexandre de Villedieu et Guillaume le Moine, de Villedieu* (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 55. 1894, p. 488-508). — Paris, Picard.

J. Delporte. — *Vers l'unité liturgique intégrale. La prononciation romaine du latin. Etude documentaire et pratique.* 2e édition. — Lille, Desclée. 1920.

Denys d'Halicarnasse. — *De la disposition des mots.* Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων. — Cité d'après l'édition grecque et latine de Leipzig. vol. V. 1775.

Sur le style oratoire de Démosthène. Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθένους δεινότητος. — Item, vol. VI. 1777.

F. DIEZ. *Grammaire des langues romanes.* — Traduit de l'Allemand par A. BRACHET, G. PARIS et A. MOREL-FATIO. 3 vol. — Paris, Vieweg, 1873-1875.

G. EDON. *Ecriture et prononciation du latin savant et du latin populaire; et Appendice sur le chant dit des Frères Arvales.* — Paris, Belin, 1882.

M. EMMANUEL. *Histoire de la langue musicale.* 2 vol. — Paris, Laurens, 1911.

[*Musique de la*] *Grèce — Art gréco-romain* (Dans l'*Encyclopédie de la Musique*, publiée sous la direction de A. Lavignac, I, pp. 377-536). — Paris, Delagrave, 1913.

[A. EUDINE O. S. B.]. *L'exacte prononciation romaine du chant grégorien basée sur les principes de l'émission vocale. — Emission des voyelles dans le chant ou la parole publique. Position des organes pour obtenir le maximum de résonance et de pureté* (avec figures) in-12 de 8 p. — Tournai, Desclée.

H. EXPERT. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* 2e livraison : *Claude Goudimel.* — Paris, Leduc, 1895.

Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance... Michel de Menehou. — Paris, Leduc, 1900.

F. EYSSENHARDT. *Martianus Capella.* — Leipzig, Teubner, 1866.

CH. FIERVILLE. *Une Grammaire latine inédite du XIIIe siècle, Extraite des manuscrits N° 465 de Laon et N° 15462 de la Bibliothèque Nationale.* — Paris, Imprimerie nationale, 1886.

J. GAJARD. O. S. B. *L'Ictus et le Rythme* (*Rev. Grég.*, 1920, p. 17-22, 56-62, 90-95, 127-132; 1921, 101-115, 135-152, 181-190, 212-224; 1922, 52-61; 1923, 49-62, 89-100, 133-143).

E. GARBAGNATI. *Directorium chori per il rito ambrosiano.* — Milano, G. Palma.

A. GASTOUÉ. *Introduction à la Paléographie musicale byzantine; Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque*

nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France (Publications de la Société internationale de musique). — Paris, Geuthner, 1907.

La Musique byzantine et le Chant des Eglises d'Orient (dans *Encyclopédie de la Musique*, publiée sous la direction de A. Lavignac, I, p. 541-556). — Paris, Delagrave, 1913.

Les Origines du chant romain. L'Antiphonaire Grégorien. — Paris, Picard, 1907.

Nouvelle Méthode pratique de chant grégorien, seule entièrement conforme à l'Edition vaticane. — Paris, Lecoffre, 1909.

M. GERBERT. — *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra...* 3 vol. — S[t] Blaise, 1784.

A. GEVAERT. — *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité...* 2 vol. — Gand, Detaille, 1875-1881.

La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine. — Gand, Hoste, 1895.

A. GIRY. — *Manuel de Diplomatique...* — Paris, Hachette, 1894.

H. GOELZER. — *Grammaire comparée du grec et du latin* (Cf. O. RIEMANN ET GOELZER).

A. GONTIER. — *Méthode raisonnée de plain-chant. Le Plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes.* — Paris, Palmé; Le Mans, 1859.

D[r] GOW ET S. REINACH. — *Minerva. Introduction à l'étude des classiques scolaires grecs et latins,* par le D[r] J. GOW; *ouvrage adapté aux besoins des écoles françaises* par S. REINACH. — Paris, Hachette, 1890.

GUYAU. — *Problèmes de l'Esthétique moderne contemporaine.* — Paris, Alcan, 1884.

A. HATZFELD. — *Dictionnaire général de la langue française, du commencement du XVII[e] siècle jusqu'à nos jours...* 2 vol. — Paris, Delagrave.

L. HAVET. — *Cours élémentaire de métrique grecque et latine;* rédigé par L. DUVAU. 4[e] édition. — Paris, Delagrave, 1896.

Notes sur Vitruve (*Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes.* Nouv. Sér. 1877, p. 276-280).

La prononciation des syllabes initiales latines (*Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, t. VI, 1[er] fascicule).

P. HÈLIE. — *Grammatica Petri Heliae, veri Prisciani imitatoris.* — Strasbourg, 1499.

V. HENRY. — *Précis de grammaire comparée du grec et du latin.* 5[e] édition. — Paris, Hachette, 1894.

G. HERMANN. — *Elementa doctrinae metricae.* — Leipzig, 1816.

V. D'INDY. — *Cours de composition musicale.* 2 vol. — Paris, Durand, 1902.

J. JEANNIN, O. S. B. — *Remarques pratiques sur la Prononciation romaine du latin.* — Paris, Bonne Presse, 1912.

D. JUMILHAC. — *La science et la pratique du plain-chant...* 1673. — Réédité par Nisard, Paris, 1847.

M. KAWCZYNSKI. — *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des Rythmes.* — Paris, Bouillon, 1889.

H. KEIL. — *Grammatici latini*, 7 vol. — Leipzig, Teubner, 1856-1880 :

Vol. I. fasc. I. *Flavius Sosipater Charisius.*

» fasc. II. *Diomedes, Charisius* (Excerpta).

Vol. II. et III. *Priscianus.*

Vol. IV. fasc. I. *Probus.*

» fasc. II. *Donatus, Marius Servius Honoratus, Sergius.*

Vol. V. *Artium Scriptores minores :*

» fasc. I. *Cledonius, Pompeius, Julianus, Excerpta ex commentariis in Donatum.*

» fasc. II. *Consentius, Phocas, Eutyches, Augustinus, Palaemon, Asper, De nomine et pronomine, De dubiis nominibus, Macrobii excerpta.*

Vol. VI. fasc. I. *Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus.*

» fasc. II. *Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus, Fragmenta et excerpta metrica.*

Vol. VII. *Scriptores de orthographia :*
» fasc. I. *Terentius Scaurus, Velius Longus, Caper, Agroecius, Cassiodorius, Martyrius, Beda, Albinus.*
» fasc. II. *Audax, Dositheus, Arusianus Messius, Cornelius Fronto, Fragmenta grammatica, Indices.*

KEIL-HAGEN. *Anecdota Helvetica, quae ad grammaticam latinam spectant, ex bibliothecis Turicensi, Einsidlensi, Bernensi.* Supplément aux *Grammatici latini* de H. KEIL. — Leipzig, Teubner, 1870.

G. KENT. *L'accentuation latine : Problèmes et Solutions (Revue des Etudes latines,* 3e année, fasc. III, Juillet-Décembre 1925). — Paris, Champion.

Dr R. KUHNER. *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache.* 3 vol. — Hannover, 1912-1914.

F. LACLOTTE. (Cf. ROUSSELOT.)

L. LALOY. *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité.* — Paris, Lecène et Oudin, 1904.

L. LAURAND. *Etude sur le style des Discours de Cicéron, avec une esquisse de l'histoire du "Cursus".* — Paris, Hachette, 1907.

Manuel des Etudes grecques et latines. — Paris, Picard.

A. LAVIGNAC. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire...* publiés sous la direction de A. Lavignac. — Paris, Delagrave, en cours de publication.

La Musique et les Musiciens. — Paris, Delagrave, 1896.

J. B. LECHATELLIER. *Horace.* — Paris, Poussielgue.

A. LEGOUEZ. *Métrique grecque et latine* (Cf. L. MUELLER).

P. LEJAY. — Compte rendu de l'ouvrage de W. M. LINDSAY : *The Latin language : An historical account of Latin sounds, stems and flexions* (*Revue Critique*, 1897, Nouv. Série, t. 43, p. 291-295).

TH. LEMAIRE ET H. LAVOIX. — *Le Chant, ses Principes et son Histoire.* — Paris, Heugel, 1881.

A. LHOUMEAU. — *Rythme, exécution et accompagnement du Chant grégorien.* — Lille, Desclée, 1892.

W. M. LINDSAY. — *The Latin language : An historical account of Latin sounds, stems and flexions.* — Oxford, 1894.

M. LUSSY. — *Traité de l'expression musicale.* 4ᵉ édition. — Paris, Heugel, 1882.

J. MARITAIN. — *Art et Scolastique.* — Paris, Art catholique, 1920.

P. MASQUERAY. — *Traité de métrique grecque.* — Paris, Klincksieck, 1899.

M. MEIBOMIUS. — *Antiquae musicae Auctores septem, graece et latine*, 2 vol., — Amsterdam, 1652.

A. MEILLET. — *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes.* 3ᵉ édition. — Paris, Hachette, 1912. — 5ᵉ édition, 1922.

A. MEILLET ET J. VENDRYES. — *Traité de grammaire comparée des langues classiques.* — Paris, E. Champion, 1924.

W. MEYER-LÜBKE. — *Grammaire des Langues romanes.* — Trad. fr. 4 vol. — Paris, Welter, 1890-1906.

J. P. MIGNE. — *Patrologiae cursus completus, Series prima (Patrologie latine).* 221 vol. — Paris, Migne, 1844-1864 (actuellement Garnier).

E. MISSET ET P. AUBRY. — *Les Proses d'Adam de Saint-Victor. Texte et Musique. Précédées d'une étude critique.* — Paris, Welter, 1900.

A. MOCQUEREAU, O. S. B. — *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de Chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en facsimilés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes, sous la direction de D. Mocquereau.* — En cours de publication. Tournai, Desclée.

Notes sur l'influence de l'accent et du cursus toniques latins dans le chant ambrosien. — Milan, Cogliati, 1897.

Petit Traité de Psalmodie traditionnelle d'après l'édition vaticane. — Tournai, Desclée, 1921.

Monographies Grégoriennes. Simples notes théoriques et pratiques sur l'édition vaticane (Tournai, Desclée) :

I. *L'Introït* " In medio ".

II. *L'Alleluia* " Ostende ".

III. *Le Chant authentique du* " Credo ".

IV. *La Tradition rythmique dans les manuscrits.*

VII. *Examen des théories de D. Jeannin.*

G. MOHL. — *Introduction à la Chronologie du latin vulgaire.* — Paris, Bouillon, 1899.

MONRO. — *The modes of ancient Greek music.* — Oxford, Clarendon Press, 1894.

ST. MORELOT. — *De l'accent latin* (*Revue de l'Enseignement chrétien*, t. I, 1851, pp. 220-247).

L. MUELLER. — *Métrique grecque et latine, avec un Appendice historique sur le développement de la métrique chez les anciens.* Traduit de l'allemand par A. LEGOUEZ, et précédé d'une Introduction par E. BENOIST. — Paris, Klincksieck, 1882.

O. MULLER. — *Geschichte der griech. Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, 2 vol. Breslau, 1841. — Traduit en anglais par DONALDSON, sous le titre : *History of the Literature of ancient Graece*, Londres, 1840.

M. NIEDERMANN. — *Précis de phonétique historique du latin.* — Paris, Klincksieck, 1906.

ED. NORDEN. — *Die antike Kunstprosa, vom* VI. *Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance.* 2 vol. — Leipzig, 1915-1918.

F. PEDRELL. — *L'Accent tonique dans la polyphonie espagnole* (*Revue Grégor.* 1922, p. 45-51).

PERTZ. — *Monumenta Germaniae historica.* — Berlin, Rodenberg, 1883-1887.

F. PLESSIS. — *Traité de métrique grecque et latine.* — Paris, Klincksieck, 1889.

F. PLESSIS ET P. LEJAY. — *Œuvres d'Horace.* — Paris, Hachette.

J. POTHIER, O. S. B. — *Les Mélodies Grégoriennes d'après la Tradition.* — Desclée, Tournay, 1880. (Nous citons toujours d'après la première édition).

Principes pour la bonne exécution du chant grégorien. — Solesmes, 1891.

H. POTIRON. — *Méthode d'Harmonie, appliquée à l'accompagnement du chant grégorien (d'après l'édition vaticane).* — Paris, Hérelle 1912. — Cf. aussi son *Cours d'accompagnement du chant grégorien.* Paris, Hérelle, 1925.

J. H. R. PROMPSAULT. — *Grammaire latine. Traité des Lettres, de l'Orthographe et de l'accentuation.* — Paris, Martin, 1842.

H. PUTSCH. — *Grammaticae latinae Auctores antiqui.* — Hanovre, 1605.

L. QUICHERAT. — *Traité de versification latine.* 15e édition. — Paris, Hachette, 1858.

J. B. REBOURS. — *Traité de Psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque.* — Paris, Picard, 1906.

A. REICHA. — *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie...* — Paris, 1814.

Dr D. REICHLING. — *Das doctrinale des Alexander de Villa Dei, Kritisch-exegetische Ausgabe mit Einleitung. Verzeichniss der Handschriften und Drucke nebst Registern.* — Berlin, Hoffmann, 1893 (*Monumenta Germaniae paedagogica*, t. XII).

S. REINACH. — *Grammaire latine.* — Paris, Delagrave, 1886.

Minerva. (Voir GOW et REINACH).

TH. REINACH. — *La musique grecque.* — Paris, Payot, 1926.

H. RIEMANN. — *Dictionnaire de Musique*, traduit d'après la 4e édition, revu et augmenté par G. HUMBERT. — Paris, Perrin et Cie, 1899.

Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1909.

Les éléments de l'Esthétique musicale, traduit par G. HUMBERT. — Paris, Alcan, 1906.

Musikalische Dynamik und Agogik. — Hamburg, 1884.

O. RIEMANN. — *Mètres lyriques d'Horace, d'après les résultats de la Métrique Moderne*, par H. SCHILLER, traduit sur la 2e édition allemande et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique.* — Paris, Klincksieck, 1883.

O. RIEMANN et H. GOELZER. — *Grammaire comparée du grec et du latin.* 2 vol. — Paris, Colin, 1897-1901.

ROUSSELOT. — *Principes de Phonétique expérimentale.* 2 vol. — Paris, Welter, 1897-1908.

ROUSSELOT ET LACLOTTE. — *Précis de Prononciation française.* 2e édition. — Paris, Welter, 1913.

J. E. SANDYS. — *A companion to Latin Studies.* 3e édition. — Cambridge, University Press, 1921.

H. SCHILLER. — *Mètres lyriques d'Horace, d'après les résultats de la Métrique Moderne.* Traduit sur la 2e édition allemande et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique*, par O. RIEMANN. — Paris, Klincksieck, 1883.

F. SCHOELL. — *De accentu linguae latinae veterum grammaticorum testimonia* (vol. VI des *Acta Societatis philologae Lipsiensis*). — Leipzig, 1876.

A. SCHUBIGER. — *Die Sangerschule St Gallens.* — Einsiedeln, 1858.

E. SEELMANN. — *Die Aussprache des Latein nach physiologisch-historischen Grundsatzen.* — Heilbronn, Henniger, 1885.

P. SOURIAU. — *L'Esthétique du mouvement.* — Paris, Alcan, 1889.

J. THIBAUT, de l'Assomption. — *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine.* — Paris, Picard, 1907.

CH. THUROT. — *De Alexandri de Villa-Dei Doctrinali, ejusque fortuna.* — Paris, Dézobry et Magdeleine, 1850.

Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age (Dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques...* t. XXII, 2e partie. Paris, 1868).

A. Tobler. *Le vers français ancien et moderne.* — Traduit de l'allemand par K. Breul et L. Sudre. — Paris, Vieweg, 1885.

Touzard. *Grammaire hébraïque abrégée.* — Paris, Gabalda, 1922.

J. Vendryes. *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin.* — Paris, Klincksieck, 1902.

Traité d'accentuation grecque. — Paris, Klincksieck, 1904.

F. Vigouroux. *Dictionnaire de la Bible.*— Paris, Letouzey.

H. Vincent. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres Bibliothèques.* t. XVI. Paris, 1847).

M. J. V[oegtli.] *La prononciation normale du latin.* — Rome, Vichy-Vexenat. — Introduction au *Manuel théorique et pratique de Prononciation et d'Accentuation latines.* 1re Partie : *Prononciation des lettres et notions générales sur l'accent.* 2e Partie : *Accentuation. Prosodie.*

N. de Wailly. *Eléments de Paléographie.* 2 vol. — Paris, Imprimerie royale, 1838.

R. Waltz. *Manuel élémentaire et pratique de prononciation du latin.* — Paris, Fontemoing [1913].

H. Weil. *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes.* — Paris, 1879.

H. Weil et L. Benloew. *Théorie générale de l'accentuation latine, suivie de Recherches sur les Inscriptions accentuées et d'un Examen des vues de M. Bopp sur l'Histoire de l'accent.* — Paris, Durand, 1855.

F. W. Westaway. *Quantity and accent in the prononciation of latin.* — Cambridge, 1913.

R. Westphal. *Griechische Metrik.* 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1868.

Griechische Rhythmik und Harmonik. 2e édition. — Leipzig, Teubner, 1867.

Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker. — Leipzig, Teubner, 1861.

J. W. White. *The verse of Greek Comedy.* — Londres, Macmillan, 1912.

Cantorinus seu Toni Communes officii et missae, juxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. 2e édition. — Rome, Typ. Vat. 1912.

Gregorianische Rundschau. — Graz.

Méthode de Plain-Chant selon le rite et les usages cartusiens. — Avignon, Aubanel, 1868.

Méthode élémentaire et pratique du Chant grégorien à l'usage des cisterciens réformés de N. D. de la Trappe. — Solesmes, 1896.

Processionarium O. P. — Rome, Desclée, 1894.

Rassegna gregoriana. — Rome, Desclée.

Revue critique d'Histoire et de Littérature... Paris, Leroux.

Revue du Chant grégorien. — Grenoble.

Revue Grégorienne. — Tournai, Desclée.

Revue Musicale. — Paris.

Tribune de St-Gervais. — Bulletin mensuel de la "Schola Cantorum", Paris.

Nous avons omis à dessein de citer dans ce volume et, par conséquent, dans la liste précédente un grand nombre de Revues et d'ouvrages très savants qui ont été étudiés par nous pour sa composition. Ce sont surtout les ouvrages où la discussion prend un ton trop polémique et trop personnel. Nous avons cru que l'exposition calme, impersonnelle de nos théories serait la réponse la plus digne et la plus décisive à toutes les objections.

INTRODUCTION.

LE RYTHME LIBRE DANS L'ANTIQUITÉ GRÉCO-LATINE.

Le rythme grégorien, ou *nombre musical grégorien*, appartient au *rythme libre*, dont il est l'une des formes principales.

Des doutes s'étant élevés ici et là sur la légitimité du *rythme libre* en général, et sur la réalité de son existence historique avant comme après S. Grégoire, il ne sera peut-être pas inutile, dans l'*Introduction* à ce second volume, de montrer, par l'étude de l'antiquité classique, que le rythme libre existait bien avant la formation du répertoire mélodique de l'Eglise romaine, et d'établir ainsi l'authenticité réelle de ses droits de cité.

Ce sera, du même coup, fixer exactement la place du chant grégorien dans le développement de l'art musical; bien loin d'être une anomalie, une nouveauté, il n'est que l'aboutissement d'une lente évolution, dont il est possible de suivre les lignes maîtresses.

De même que les *cantilènes romaines*, en tant que mélodies, ont pour fondement principal les *gammes*, les *modes* de la musique ancienne gréco-romaine ou orientale, de même le *rythme* de ces mêmes cantilènes a pour types certains *rythmes libres* en usage dans la poésie, la musique et l'art oratoire gréco-romain.

Qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée. Nous ne disons pas que les *mélopées* profanes des Grecs et des Latins sont devenues des mélodies sacrées; nous disons que S. Grégoire et ses imitateurs se sont servis des gammes de leur époque pour composer, sur des textes nouveaux, peut-être des gammes nouvelles, du moins certainement de nouvelles mélodies destinées au service divin.

Nous ne disons pas non plus que les *rythmes libres* poétiques, musicaux ou oratoires des Grecs et des Latins ont été adaptés tels quels aux lectures et aux chants liturgiques; nous disons seulement que *les principes essentiels qui constituent la liberté rythmique se retrouvent, et dans l'art gréco-latin, et dans l'art musical grégorien.*

Les applications sont différentes, mais, ici et là, les principes sont les mêmes. Or, l'identité des principes suffit pour que nous ayons le droit d'affirmer que le *rythme grégorien libre* plonge ses racines dans les temps classiques les plus reculés. S. Grégoire l'a reçu de son époque, qui le tenait de l'antiquité; depuis ce grand Pape, ce rythme s'est transmis de siècle en siècle, d'abord par le moyen des manuscrits notés, par l'enseignement oral, puis par les auteurs : Hucbald, Guy d'Arezzo, Odon, etc., et cela jusqu'à nos jours, sauf une éclipse momentanée de quelques siècles, dont nous n'avons pas ici à rechercher les causes.

Étudier les œuvres littéraires de l'antiquité classique au point de vue strictement rythmique, montrer comment, sous des formes en apparence rigides, une grande souplesse réussit à se glisser et finalement à prévaloir dans l'organisation harmonieuse des rythmes successifs, en un mot, dégager des innombrables combinaisons rythmiques que nous présentent les traités de Métrique la grande *loi du rythme libre* qui les régit, tel est le but que nous nous proposons dans ces pages.

Il ne nous restera plus ensuite qu'à rapprocher rapidement, en manière de conclusion, le rythme libre grégorien des rythmes libres antiques.

Mais, avant d'aborder notre thèse, précisons nettement la question à élucider.

Position de la question.

Les principes essentiels du rythme naturel, propre à la rythmique de l'antiquité, classique ou grégorienne, peuvent se ramener à quatre :

1°) *A la base, temps premier, ou temps simple, indivisible,* — qu'il s'agisse de syllabes ou de sons.

2°) *Groupement des temps simples en rythmes élémentaires*, de deux ou trois temps, ayant chacun une arsis et une thésis. C'est le plus petit groupement possible, la cellule rythmique proprement dite.

3°) *Groupement des rythmes élémentaires en temps composés, binaires ou ternaires.* Ces temps composés naissent de la jonction, ou fusion des rythmes élémentaires.

4°) *Organisation harmonieuse des temps composés, binaires et ternaires*, en incises, membres de phrase, phrases, périodes, s'il s'agit d'*art oratoire* et de *chant grégorien;* en pieds, hémistiches, vers, strophes, systèmes, s'il s'agit de *poésie antique.*

L'organisation, *régulière* ou *libre*, de ces temps composés, détermine les différences spécifiques du *rythme mesuré* et du *rythme libre.*

Nous avons vu en effet dans le premier volume du *N. M. G.* (1ère partie, n° 87), que toutes les formes rythmiques se ramenaient à deux :

1°) la forme *mesurée*, *vincta*, au mouvement régulièrement *binaire* ou régulièrement *ternaire;*

2°) la forme *libre*, *soluta*, au mouvement mixte et libre, dans lequel se succèdent, harmonieusement mélangés, les temps *binaires* et les temps *ternaires.*

La forme *vincta*, liée, mesurée, se reconnaît à sa marche régulière, au retour des ictus, touchements, temps marqués, à des intervalles *équidistants :*

Mesures à trois temps, proportio dupla :

iambes	♪ ♩ (∪ –)	3/8	∪ | ´– ∪ | ´– ∪ | ´– ∪ | ´–.
trochées	♩ ♪ (– ∪)	3/8	´– ∪ | ´– ∪ | ´– ∪ |

Mesures à quatre temps, proportio aequa :

dactyles	♩ ♪♪ (– ∪∪)	4/8	– ∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪
anapestes	♪♪ ♩ (∪∪ –)	4/8	∪∪ | ´– ∪∪ | ´– ∪∪ | ´–

La forme *soluta, libre,* se manifeste au contraire par l'apparition des temps marqués, ictus, à des intervalles *inégaux :* c'est-à-dire que les temps binaires et ternaires se mélangent librement, sans autre règle que le plaisir de l'oreille.

Cette dernière forme, nous le savons, est celle des mélodies grégoriennes.

* * *

La question qui se pose est celle-ci : Ces deux formes étaient-elles connues des Grecs et des Latins?

Ou, de façon plus précise, le doute n'étant pas possible pour la forme mesurée, la *forme rythmique libre* était-elle connue de l'antiquité classique, ou bien est-elle spéciale à l'art grégorien?

A cette question, il faut nettement répondre : Oui, la *forme rythmique libre,* telle que nous venons de la décrire, existait chez les Grecs et les Latins, en même temps que la *forme mesurée.*

Entendons-nous bien. Certaines distinctions s'imposent. Il est sûr que, dès l'époque la plus reculée de leur histoire littéraire et musicale, les Grecs ne reconnurent comme *strictement rythmiques* que les poésies et les mélodies formées de pieds associables, pouvant être battus par une suite d'*arsis* et de *thésis* — élans et appuis, levés et frappés — revenant à des intervalles réguliers; c'était la forme *vincta :* tout le reste pour eux, en *théorie stricte,* était dit *arythmique,* sans rythme, confus, désordonné.

Cette première conception du rythme persévéra *théoriquement* jusqu'à la fin; mais peu à peu les faits littéraires et musicaux l'élargirent, la modifièrent, sans jamais d'ailleurs la détruire complètement. (1)

Aussi, pour avoir la vérité sur ce sujet, faut-il examiner les *faits* et les *théories* rythmiques de l'antiquité dans leur ensemble et leur plénitude. Si on voulait les considérer sous un seul angle, les expliquer d'une seule manière; si on voulait surtout ne mettre

(1) Ainsi, à notre époque, la théorie musicale reste-t-elle strictement, étroitement mensuraliste, bien que les compositeurs modernes fassent des excursions de plus en plus fréquentes en plein rythme libre. Plusieurs même échappent à toute rythmique sans que, pour cela, la théorie raide et maussade des manuels subisse le moindre changement.

en lumière que certains textes, certains faits qui justifient la thèse du mensuralisme antique, pour laisser dans l'ombre les textes et les faits qui l'élargissent, la modifient et par suite l'atténuent considérablement, on pourrait soutenir cette conclusion que les anciens n'admettaient comme absolument rythmique que la forme *vincta.*

Mais si l'on veut, en toute impartialité et largeur d'esprit, tenir compte des développements qui se produisirent dans le domaine rythmique, depuis le vieil Homère, huit ou dix siècles avant J. C., jusqu'aux mélodies liturgiques, au IVe ou Ve siècle de l'ère chrétienne, on devra reconnaître que les *théories* rythmiques des anciens ont pu, ont dû évoluer, ont certainement évolué, et que, *en fait*, le rythme libre est de beaucoup antérieur à l'art grégorien.

En réalité l'histoire de la rythmique antique peut se résumer ainsi :

Le rythme antique, poétique et musical, part de la *forme mesurée* la plus stricte, pour aboutir pratiquement, par une évolution progressive, à la *liberté du rythme* telle qu'on la trouve dans la *prose* métrique ou tonique des siècles classiques, et finalement dans le chant grégorien. Par un mouvement en quelque sorte inverse, la prose primitive, d'abord infirme et barbare, se civilise, se discipline, se soumet, dans une certaine mesure, aux harmonies métriques de la poésie.

Dans le cours des siècles, la *poésie* et la *prose* tendent toujours à se rapprocher, sans jamais se confondre cependant. La *poésie* secoue ses chaînes ; la *prose* se revêt volontiers des livrées de la poésie, tout en prenant garde de rester elle-même, tout en conservant les allures libres et franches qui la caractérisent.

Telle est, en quelques mots, l'histoire de l'art poétique et de l'art oratoire dans les temps anciens. Il faudrait un volume pour la raconter en détail ; et certes, la documentation serait abondante. Un rappel très sommaire des faits et des textes suffira pour établir notre thèse. Toujours pour abréger, nous nous arrêterons plus longtemps à la poésie, nous réservant de dire ensuite quelques mots de la prose.

LA POÉSIE GRÉCO-ROMAINE.

SON ÉVOLUTION VERS LA LIBERTÉ RYTHMIQUE.

La forme vincta, mesurée, apparaît la première, sans aucun doute, dans l'histoire de la poésie et de la musique antiques. La raison de cette priorité est très compréhensible ; cette forme d'art est la plus simple, la plus facile à saisir.

Le poème homérique, à la fois poétique et musical, nous la présente, vers le x[e] siècle avant Jésus-Christ, dans son état parfait.

L'*hexamètre* épique (ou héroïque) en est le type classique. Ses battements sont réguliers, équidistants ; ils sont basés sur le genre égal, c'est-à-dire sur des dactyles (- ∪ ∪) et des spondées (- -), en langage moderne sur des mesures à 4/8 ou 2/4 répétées six fois de suite :



Les vers eux-mêmes se succèdent avec régularité, tous sont de même longueur, 24 temps. C'est le triomphe du rythme mesuré : égalité des pieds, égalité des vers.

Deux moyens sont à la disposition du poète pour introduire quelque variété dans cette égalité :

a) il combine, il mélange les mesures dactyliques et les mesures spondaïques ;

b) il change la place des coupes, ou césures, dans chaque vers ; car l'hexamètre se compose de deux membres ou *cola.*

Mais les mouvements syllabiques à l'intérieur du vers, pas plus que les différentes places des coupes ou césures, ne changent rien à la noblesse, à la régularité de la marche. L'équidistance des temps marqués est ici de règle (1).

La première atteinte à cette régularité se produit probablement

(1) On sait que l'hexamètre des Grecs fut introduit à Rome par Ennius (239 † 169). (Cf. HAVET, *Métrique*, p. 46.) — Cette observation a son importance pour montrer le lien qui unit l'art grec à l'art latin, et celui-ci à l'art grégorien.

dans la succession des vers par l'invention du *pentamètre* (vers 700, Callinos, Archiloque).

Ce vers, dactylique comme l'hexamètre, est un peu plus court; ce détail seul nous intéresse. Ces deux vers réunis forment un *distique*, petite strophe de deux vers *inégaux*. « C'est le premier pas de la poésie épique vers la poésie lyrique (1) ».

Nous mentionnons seulement au passage les différentes modifications intérieures de l'hexamètre, et celle des vers anapestiques, aussi à 4 temps; de même, les diverses espèces de vers du *genre double*, trochaïque (- ᴗ) et iambique (ᴗ -). Tous ces vers, dans les temps plus anciens, se composaient de pieds *égaux*, qui *ne s'associaient qu'entre eux;* ils appartiennent au rythme strictement mesuré.

Mais bientôt une évolution se produisit; les poètes musiciens ne tardèrent pas à se relâcher de ce premier rigorisme. De nouvelles idées, de nouvelles mœurs, de nouvelles passions, de nouveaux besoins amenèrent de nouvelles formes métriques et musicales, s'écartant de plus en plus de la régularité primitive; avec le temps, elles s'accrurent, se développèrent et varièrent jusqu'à l'infini.

Et c'est précisément dans ce mélange des éléments rythmiques *inégaux :* pieds, vers, strophes, systèmes, qu'est la caractéristique du rythme libre. C'est lui seul qui fera l'objet de cette étude, lui seul qui nous occupera désormais.

Pour plus de clarté, nous étudierons séparément cette liberté du rythme poétique de l'antiquité :

1° dans le groupement des pieds à l'intérieur du vers,

2° dans le groupement des vers entre eux.

Puis dans un troisième paragraphe, nous verrons, d'après les auteurs, les relations qui existent entre la poésie et la prose métrique.

1° MÉLANGE DES PIEDS A L'INTÉRIEUR DU VERS.

Que le mélange des pieds à 3 et 4 temps se réalise dans la poésie gréco-latine, il suffit, pour s'en persuader, d'ouvrir un traité de

(1) Plessis, *Métrique*, § 113. — Ce fut aussi Ennius qui introduisit à Rome le pentamètre.

métrique. La seule division de celui de M. Masqueray (1) est très suggestive.

Trois parties :

mètres simples (nos 14-295);

mètres composés (nos 296-319);

mètres mélangés (nos 320-324).

Les *mètres simples* sont ceux qui ne font usage que du même rythme dans toute leur étendue; nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Les deux dernières divisions seules nous regardent, au point de vue de la liberté, et du développement de l'idée rythmique chez les Grecs. — Voici comment M. Masqueray les introduit :

«Jusqu'ici, tous les vers étudiés (mètres simples) sont composés, en principe, de κῶλα (de membres) d'un seul rythme. On eut vite l'idée de *mélanger dans l'étendue d'un même vers des* κῶλα différents. Ainsi furent créés les mètres *composés*, μέτρα ἐπισύνθετα. Dans ces mètres, chaque élément isolé n'admet qu'un seul genre de pieds, et cependant les *pieds ne sont pas les mêmes dans l'étendue* du vers, parce que des κῶλα de plusieurs rythmes y sont réunis.

«Au témoignage d'Héphestion, Archiloque [VIIme s. av. J.-C.] fut l'inventeur des *mètres composés.* Les fragments de ce poète ne contiennent pas encore de *mètres mélangés, de logaèdes.* Ainsi les premiers ont précédé les autres. Et cela est naturel. La réunion de *deux membres différents en un seul vers* est plus simple que celle *de différents pieds* en un seul membre» (2).

A. Mètres composés.

Les *vers composés* sont ceux qui admettent *deux membres de rythme différent;* dans chaque vers composé, chacun des deux membres se caractérise par son rythme spécial : le premier a-t-il quatre temps, le second en aura trois, et vice-versa.

Ces sortes de vers ont reçu, dès l'antiquité, un nom très expressif : vers *asynartètes* (traduction littérale : vers *non reliés*

(1) *Traité de métrique grecque.*
(2) *Ibid.* p. 299, nos 296 et 297.

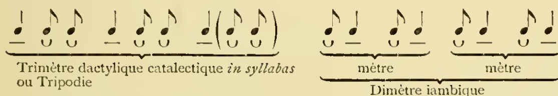
ensemble). M. A. Croiset les appelle « vers désunis », M. L. Havet (1), « incohérents », ou « indépendants. »

Voici trois exemples de vers *désunis* (asynartètes) :

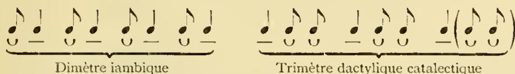
1°). L'*archilochien majeur*, composé d'un tétramètre dactylique et d'une tripodie trochaïque, c'est-à-dire de 4 mesures ou pieds à 4 temps (4/8) dans sa première partie, et de 3 mesures à 3 temps (3/8) dans sa seconde :



2°). *Vers élégiambique*, composé d'un trimètre dactylique catalectique *in syllabas* (2) et d'un dimètre iambique, c'est-à-dire de trois mesures à 4 temps sauf les deux derniers temps, et de 4 mesures à 3 temps.



3°). *Vers iambélégiaque*. Ce vers est le renversement du précédent; il est composé d'un dimètre iambique et d'un trimètre dactylique catalectique *in syllabas*.



Ces trois exemples suffiront. Notre but est atteint, si l'on a bien compris que, dans ces *vers composés*, se succèdent deux sortes de mesures, les unes à 4 temps, les autres à 3 temps, ce qui est précisément l'*une des conditions du rythme libre*.

« Les vers *asynartètes* ou *désunis*, dit M. A. Croiset, produisaient comme une espèce de dissonance métrique. Ce brusque passage d'une espèce de pieds à une autre amusait l'oreille en la déroutant

(1) *Métrique*, § 296.
(2) In syllabas = *incomplet de deux syllabes*.

un peu et marquait d'une manière expressive la liberté d'allure et de pensée » (1).

Cet effet de surprise produit par les *modulations rythmiques* ne peut être nié, quand il s'agit de poésie ou de musique gréco-latine : la marche régulière, équidistante, est la loi ordinaire ; si elle manque, si l'irrégularité intervient, l'oreille s'étonne, elle se cabre d'abord, habituée qu'elle est à l'équidistance des temps marqués, puis peu à peu elle se calme et se fait à ce nouvel ordre de sensations.

Dans le chant grégorien, disons-le en passant, il n'en va pas ainsi, c'est plutôt le contraire qui se produirait. L'irrégularité des mesures est la règle ; si l'agencement de ces mesures variées est harmonieux, la transition de l'une à l'autre n'engendre aucune surprise : l'oreille accoutumée à ces changements les attend, les désire, s'y complaît et en demeure délicieusement impressionnée.

Ces deux conceptions ou mieux ces deux états d'âme sont bien éloignés l'un de l'autre, ils sont cependant bien réels. Ils s'expliquent par l'aptitude de nos facultés à recevoir les impressions rythmiques les plus variées, les plus dissemblables. Dans le cours des siècles, ils vont se rapprochant toujours plus l'un de l'autre, et un moment viendra où la même âme, enfin simplifiée, pourra recevoir et goûter avec la même aisance les rythmes antiques *les plus mesurés* et les rythmes grégoriens *les plus libres*.

B. Mètres mélangés ou Logaèdes.

Et pourtant ce n'est pas tout. Les mètres composés comprenaient, nous venons de le voir, deux hémistiches différents, mais du moins chacun de ces deux hémistiches était fait de pieds *égaux*.

Voici maintenant un nouveau pas de la métrique ancienne vers la liberté rythmique : la réunion de *pieds différents dans un même membre*. C'est ce que les métriciens modernes appellent les mètres mélangés ou Logaèdes.

Les vers que l'on désigne de ce nom ont pour caractère commun :

1°). L'association, le mélange des dactyles et des trochées *dans le même membre :* donc mélange de mesures à 4 temps et à 3 temps ;

(1) *Histoire de la Littérature grecque*, II, p. 172.

2°). La fixité du nombre des syllabes : plus de substitutions, une longue ne remplace pas deux brèves, ni deux brèves une longue.

Logaèdes! Quel est le sens précis de ce terme?

En voici un que nous n'osons affirmer absolument, mais que nous proposons à la suite d'un grand nombre de métriciens qui, sous la même réserve, s'appuient sur le témoignage du Scholiaste (annotateur) d'Héphestion *(Manuel)*.

Le mot *Logaède* vient de deux mots grecs : λόγος parole-prose, et ἀοιδή chant.

Or, dans le vers *logaédique*, entrent des dactyles et des trochées. «Le *dactyle* est le pied du vers épique ἀοιδή, tandis que le *trochée* est plus voisin [avec l'iambe] de la prose ordinaire, λόγος» (1).

Ainsi donc les vers *logaédiques* seraient des vers qui, au mouvement vif et libre du langage ordinaire, uniraient la marche plus majestueuse, plus poétique du dactyle (2).

Quoi qu'il en soit, une chose est certaine, c'est l'impossibilité de reconnaître à ces vers une marche mesurée, régulière, fixe. «Les Logaèdes, les véritables, dit M. Masqueray, sont une combinaison du *genre double* et du *genre égal*, qui sont rapprochés et réunis dans un même κῶλον. Le *genre égal*, est représenté par le dactyle, auquel il faut ajouter l'anapeste; le *genre double* par le trochée et par l'iambe. Les Logaèdes sont donc de vrais μέτρα μικτά» (3).

(1) MASQUERAY, p. 325, § 320.

(2) Il est impossible de ne pas remarquer combien cette explication s'adapte à notre thèse : nous voulons prouver que la poésie ancienne a toujours tendu vers la liberté de la prose, et voici que, dans l'appellation même de certains vers, se glisse une explication faisant positivement allusion à la prose : λόγος. Un auteur américain, M. John Williams White, dans son important livre : *The verse of Greek Comedy*, traduit le mot *logaedic* par *prose-poetic* (p. 162), et, de fait, c'est la traduction la plus littérale. Pour notre compte, nous ne repoussons pas cette explication, cependant nous nous abstenons d'y appuyer, parce que les métriciens hésitent à l'adopter. Ils voudraient trouver dans les anciens auteurs des textes plus nombreux, plus précis en sa faveur. Il y a une preuve plus décisive, croyons-nous : la *forme* même des vers enlèverait facilement tout doute à cet égard.

(3) *Op. cit.*, n° 321.

On peut distinguer avec plusieurs métriciens (1), deux classes de *vers logaédiques :*

La Première comprend les vers qui renferment *un seul dactyle*, avec un ou plusieurs trochées : ce sont les *logaèdes simples.*

La Seconde, ceux dans lesquels interviennent *deux ou trois dactyles* avec les trochées : ce sont les *logaèdes composés* (2).

TABLEAU DES LOGAÈDES.

1e *Classe. — Logaèdes simples.*

1) — Adonique.	—́ ◡ ◡ —́ ◡
2) — Aristophanien.	—́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡
3) — Phérécratien.	—́ ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡
4) — Glyconique.	—́ ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ⏓́
5) — Phalécien.	—́ ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡
6) — Saphique min.	—́ ◡ —́ ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡
7) — Alcaïque.	⏓ —́ ◡ —́ ⏓ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ⏓́

(1) Entre autres, PLESSIS, *Métrique*, p. 216.

(2) Avant l'explication des différents vers logaédiques, quelques remarques préliminaires sont nécessaires :

a). La scansion de ces vers est très discutée parmi les métriciens ; nous ne nous chargeons pas de mettre ces Messieurs d'accord. Au reste, cette discussion nous importe assez peu ; quelles que soient, en effet, les scansions proposées, elles ne parviennent pas à uniformiser la marche des pieds. Nous nous servons des scansions en usage dans la plupart de nos Métriques.

b). Il est possible que certaines pauses s'intercalent çà et là aux coupes (= césures), ou à la fin de certains vers ; nous n'en parlerons pas, pour motif de brièveté, et parce que les irrégularités que nous allons constater en sont à peine modifiées.

c). Enfin, « chez les Latins, le trochée (3 temps) qui précède immédiatement le dactyle (4 temps) a été de bonne heure remplacé, d'une manière constante, par un spondée (– – 4 temps) ». (PLESSIS, *Métrique*, § 231). Sous le bénéfice de cette réserve, nous compterons toujours pour trois temps le trochée devant le dactyle ; nous ne faisons pas un *Traité de métrique*, nous nous contentons des grandes lignes.

2e *Classe. — Logaèdes composés.*

8) Asclépiade mineur. —́ ⏓ —́ ∪ ∪ —́ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ⏓́

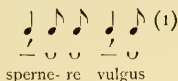
9) Asclépiade majeur. —́ ⏓ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ∪ ⏓́

10) Saphique majeur. —́ ∪ —́ ∪ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ‖ —́ ∪ ∪ —́ ∪ —́ ⏓

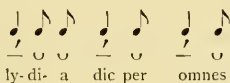
EXPLICATION DU TABLEAU DES VERS LOGAÈDIQUES.

1re *Classe : Logaèdes simples.* — Cette 1re classe comprend sept sortes de vers :

1°). Le plus court, de cinq syllabes est le *vers adonique,* composé d'un dactyle et d'un trochée, soit d'une mesure à 4 temps et d'une mesure à 3 temps.

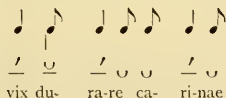


2°). *L'aristophanien,* sept syllabes, formé d'une mesure à 4 temps, de deux mesures à 3 temps.



Dans ces deux premiers mètres, le dactyle commence le vers, puis viennent les trochées; désormais la mesure à 4 temps, le dactyle, sera *au centre des trochées.*

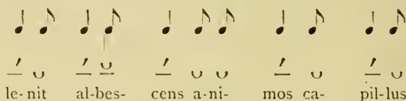
3°). *Le phérécratien,* sept syllabes divisées en 3 mesures : un trochée, 3 temps; un dactyle, 4 temps; un trochée, 3 temps.



(1) Ces exemples sont empruntés à M. F. PLESSIS, *Métrique*, p. 216.

4° et 5°). Je passe les n°s 4 et 5 de notre tableau, les vers *glyconique et phalécien*, pour analyser le n° 6.

6°). Le *saphique de onze syllabes*, d'un usage fréquent dans la poésie liturgique. Voici sa scansion : deux mesures à 3 temps, une mesure à 4 temps, deux mesures à 3 temps.



7°). Enfin l'*alcaïque de onze syllabes* présente des irrégularités de mesure du même genre.

2e *Classe : Logaèdes composés.* — Nous y comptons trois sortes de vers.

Ces vers plus longs, à deux membres, se forment de vers logaédiques *simples ;* par conséquent, *dans chaque membre*, entrent plusieurs sortes de pieds. C'est le mélange des mesures qui va s'accentuant toujours plus.

8°). L'*asclépiade mineur de* 12 *syllabes* est constitué par un phérécratien catalectique (n° 3 du tableau) et par un aristophanien également *catalectique* (n° 2 du tableau), ce qui donne comme mélanges de mesures :

1er membre : une mesure à 3 t., une à 4, une à 2 temps.

2me membre : une mesure à 4 t., une à 3, et pour terminer une syllabe brève ou longue.



Voici mieux encore :

9°). L'*asclépiade majeur*, 16 syllabes, « n'est autre chose que l'asclépiade mineur — le précédent — avec intercalation... d'un adonique catalectique (incomplet) entre les deux hémistiches ». Il est donc *tripartite* et *tricatalectique*, c'est-à-dire qu'il se divise

en trois parties, et les trois vers qui le composent sont incomplets (1). La succession des mesures est la suivante :

1re partie : 3 temps, 4 t., 2 t.

2me partie : 4 temps, 2 t.

3me partie : 4 temps, 3 t., 2 t.



10°). Le *saphique majeur*, 15 syllabes. « Il est formé du saphique mineur..., par insertion d'un adonique catalectique. Il est, de même, tripartite et tricatalectique » (2). — D'autres l'analysent autrement (3).

Ces vers logaédiques ne sont-ils pas des exceptions?

Non, les Odes d'Horace, pour ne citer que cet auteur, sont au nombre de 104, en comptant le Chant séculaire; 98, nous disons 98 sur 104, sont écrites en vers logaédiques (4). Concluez!

C. Dochmiaques.

Arrivons au *dochmiaque*, dont la marche est plus capricieuse encore que celle des Logaèdes. C'est le dernier que nous étudierons, car il nous faut faire un choix parmi les vers grecs ou latins qui s'affranchissent de la marche régulière des anciens poètes.

Dochmiaque! Encore un terme qui indique l'inégalité, l'irrégularité : δόχμιος = oblique, δοχμιακός = oblique, courbe, sinueux, plein d'inégalités. Un auteur moderne qualifie ce vers de « boiteux » (5).

De fait, ces expressions correspondent exactement à la nature de ce rythme. Voici les lois essentielles qui le constituent, d'après M. Masqueray (§ 325, 326, 327).

(1) PLESSIS, *Métrique*, p. 217.
(2) PLESSIS, *op. cit.*, p. 218.
(3) Cf. LECHATELLIER, *Horace*, p. 15.
(4) Cf. F. PLESSIS et P. LEJAY, *Œuvres d'Horace*, p. 75.
(5) M. EMMANUEL, *Encyclopédie musicale*, p. 536.

Sa composition paraît être la suivante :

Deux pieds

iambe et crétique ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ mesures ternaire et quinaire,
∪ ´— ´— ∪ —

ou bacchée et iambe ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ mesures quinaire et ternaire.
∪ — — ∪ —

C'est la *forme pure* du dochmiaque : huit temps divisés en 3 et 5, ou 5 et 3.

En principe, il admet la substitution d'une longue irrationnelle à *chacune de ses brèves,* ce qui donne les formes suivantes :

Forme pure	1°)	$\overset{+}{\cup}\ \acute{—}$	$\grave{—}\ \overset{+}{\cup}\ \acute{—}$	8 temps.
	2°)	$\overset{+}{—}\ —$	$—\ \cup\ —$	9 temps.
	3°)	$\cup\ —$	$—\ \overset{+}{—}\ —$	9 temps.
	4°)	$\overset{+}{—}\ —$	$—\ \overset{+}{—}\ —$	10 temps.

Tous ces dochmiaques sont usités, surtout le premier, les autres sont rares (1).

« On a beaucoup écrit, dit M. Masqueray, § 333-334, sur la valeur rythmique du dochmiaque, aucune question n'est plus obscure... Cette proportion de 5 à 3 est en effet fort singulière. On ne la rencontre pas ailleurs. Elle a déconcerté un grand nombre de modernes. Aussi pour éviter les anomalies ont-ils imaginé... [des hypothèses *pour égaliser*] *l'inégalité* des deux parties constitutives ».

Pour M. Masqueray, « ces hypothèses n'ont aucune valeur ». Il faut tout simplement conclure, avec lui et « avec les anciens », que le dochmiaque est une combinaison de l'iambe et du crétique : 3 temps, 5 temps.

Les divers emplois du dochmiaque ajoutent encore quelque chose de plus inattendu à son caractère déjà si capricieux.

(1) Nous laissons de côté les dochmiaques où les longues sont résolues en deux brèves, ce qui ne change rien à la rythmique de ce vers.

a). — Il s'emploie rarement seul.

b). — Le dimètre est très fréquent. On obtient ainsi la succession de mesures, 3 t., 5 t., 3 t., 5 temps :



c). — Il y a aussi des systèmes ou groupements de 4, 5, 6 et même 7 dochmiaques.

Voici un système de 5 éléments dochmiaques; nous en empruntons la transcription musicale à M. Gevaert (1).

Τὸν ἀ-μόν νῦν ἀν- τί- πα-λον εὐ-τυ-χεῖν

θε- οὶ δοῖ- εν, ὡς δι- καί- ως πό- λεως

πρό- μαχος ὄρ- νυ- ται

ESCHYLE, *les Sept devant Thèbes*, IV, str. 1.

C'est une suite constante de mesures à 3/8 et 5/8.

C'est bien autre chose encore, lorsque ces mêmes vers sont mélangés avec d'autres mètres : ce sont alors les combinaisons rythmiques les plus capricieuses, les plus insolites, qui n'ont de borne que la fantaisie des poètes.

Ici nous devons renoncer à donner des exemples. Nous renvoyons aux *Traités de métrique grecque*, spécialement à celui de M. Masqueray qui a suffisamment élucidé ce sujet. Lui-même d'ailleurs renonce à être complet. « L'étude de ces ingénieuses combinaisons, dit-il, serait presque infinie. » D'ailleurs il s'agit du *groupement des vers entre eux*, ce qui appartient plutôt à la suite de cette étude.

(1) *Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité*, II., p. 125.

Quant à l'éthos, quant à l'impression produite sur l'âme des anciens par ces rythmes agités, M. Masqueray la décrit ainsi : « Cette division du dochmiaque en deux parties inégales (3+5) donnait au rythme une allure heurtée qui convenait bien à l'expression des troubles et des émotions de l'âme. On le rencontre à chaque instant dans la tragédie. Il n'apparaît pas avant Eschyle (VIme s.), mais il a été souvent employé par ce poète et ses successeurs » (1).

« Ces vers irréguliers, dit aussi M. Gevaert, *par le continuel changement de mesures*, excellent à rendre les mouvement multiples et contradictoires qui accompagnent certains sentiments extrêmes, ou à dépeindre les phases successives d'une situation désespérée ».

Dans les mélodies grégoriennes, je l'ai déjà fait remarquer, « *des changements* continuels de mesures », analogues à ceux des logaèdes et des dochmiaques grecs, n'éveillent plus en nous les mêmes impressions. La souplesse, l'abondante variété des rythmes propres à nos mélodies religieuses ont façonné nos âmes à une autre esthétique : quelle que soit l'irrégularité de leur allure, toujours nos cantilènes, même les plus expressives, nous laissent dans le calme et la paix.

Réponse à une objection. Le « Dactyle cyclique ».

Voilà donc, bien et dûment constatée, l'existence, dans l'antiquité, du *mélange* des *pieds*, des *mesures*, l'une des conditions essentielles du rythme libre, la première et la plus importante. Que nous sommes loin, déjà, de l'harmonieuse majesté, de la tranquille régularité de la poésie épique, loin de *l'équidistance des temps marqués*, règle sacrée, inviolable, du vieil Homère et de ses imitateurs ! Et cependant nous n'avons pas encore exposé des écarts plus larges, plus caractéristiques, qui achèveront d'éloigner la poésie de ses sources, en la rapprochant toujours plus du langage de la prose.

Mais avant d'aborder cette question, nous devons d'abord répondre à une objection : Malgré ce fait du mélange des pieds dans la poésie antique, n'y aurait-il pas un moyen de maintenir l'*équidistance des temps marqués*, base du rythme mesuré ?

(1) *Op. cit.*, § 336.

Les métriciens, et surtout les musiciens, croient tout arranger et sauver le principe de l'égalité des mesures en faisant appel à un fait très connu de notre musique moderne, où ce mélange de groupes binaires et ternaires, ternaires et quinaires, se rencontre souvent dans un même membre, sans que l'équidistance des temps marqués ait à en souffrir :

Par *condensation*, dans une mesure à deux temps, le *triolet*, groupe de trois notes, compte pour deux temps, le *quartolet* pour 3, le *quintolet* pour 4, etc. ;

par *extension*, dans une mesure à 6/8, deux temps comptent pour 3, etc. :



Pourquoi ces mêmes faits de *condensation* et *d'extension* ne se seraient-ils pas produits dans la rythmique ancienne, lorsque des mesures étrangères à la marche générale des vers s'intercalaient dans son étendue?

L'objection est sérieuse, nous l'avons déjà rencontrée plus haut et nous devons nous y arrêter quelque peu.

1° Nous pourrions d'abord répondre par une fin de non-recevoir :

On nous oppose des faits de *condensation* tirés de l'art moderne :

A notre tour, nous rétorquons d'autres faits de cette même musique moderne, où la *liberté rythmique des mesures* s'accuse nettement, devient une habitude, et, disons-le, s'épanouit en beauté entre les mains de nos grands compositeurs.

Ces exemples se neutralisent donc; ils prouvent seulement que les deux systèmes rythmiques *peuvent exister côte à côte dans le même art poétique ou musical :*

celui de la *pleine valeur* des pieds excentriques, aboutissant à l'inégalité des rythmes :

celui de la *condensation* ou de *l'extension* des mesures, maintenant l'égalité dans toute l'étendue du vers.

2° Mieux vaut aller droit à l'objection et l'aborder de front.

Il est impossible d'abord de ne pas remarquer l'incertitude, le

peu de solidité des théories en faveur de l'*équidistance des temps marqués*, dans les vers mélangés et composés.

Ses partisans avouent qu'ils ne proposent que des *hypothèses*, car aucun texte ancien et décisif ne leur sert de point de départ et de guide; aussi les opinions sont multiples et se contredisent à l'envi (1).

On peut grouper ces hypothèses en *trois classes* principales (ce qui suit s'applique surtout aux mesures inégales des *logaèdes)* :

Une première hypothèse : extension — ses adhérents sont peu nombreux — allonge les mesures de 3 temps et les compte pour 4 temps.

		Valeur régulièrè 3 temps.		Valeur logaédique 4 temps.	
iambe	∪ — =	♪ ♩	=	♪ ♩.	Ceci d'après M. White *l. c.*
trochée	— ∪ =	♩ ♪	=	♩. ♪	

Une deuxième hypothèse : condensation — opère au contraire sur les mesures à 4 temps (dactyle ou anapeste) et les réduit à 3 temps. Mais les tenants de cette opinion se divisent dès qu'il s'agit de réaliser cette réduction. Nous nous garderons bien d'entrer dans le détail de leurs subtilités. Le résultat de leurs divers systèmes de condensation aboutit au fameux *dactyle de* 3 *temps*, dit *cyclique*, « un nom trompeur, erroné, a misleading name », dit M. White. Ce dactyle de 3 temps qui a eu une vogue incroyable perd de plus en plus du terrain parmi les métriciens, la troisième hypothèse nous en donnera la preuve. M. O. Riemann, Maître de Conférences à l'École Normale Supérieure, le repousse dans les vers *asynartètes* (2), et cependant l'adopte pour les

(1) M. John Williams White les a résumées dans son savant ouvrage : *The verse of greek Comedy* p. 169, § 390.

(2) Réfutant M. Schiller, partisan du dactyle cyclique, dans ses *Mètres lyriques d'Horace*, M. Riemann dit : « Il ne me semble pas du tout sûr que, dans ces formes rythmiques appelées par M. Schiller *dactylo-trochées*, les dactyles n'aient qu'une valeur de trois temps; on pourrait admettre que la mesure changeait d'une partie de la phrase musicale à l'autre : d'abord un rythme à deux temps, puis un rythme à trois temps, ou inversement (de pareils changements de mesures ne sont pas impossibles; par exemple, ils ne sont pas rares dans les mélodies grecques populaires d'aujourd'hui; v. le recueil de M. Bourgault-Ducoudray). Au contraire, dans les *séries appelées logaédiques*, le dactyle doit former en effet une mesure à trois temps ». *Op. cit.* p. 42, note 1. — Pourquoi ici et pas là?

Ailleurs, M. Riemann énumère les diverses façons de réduire à trois temps le

logaèdes. D'autres métriciens l'admettent dans les vers *récités*, et le rejettent des vers *chantés* et de la *musique;* il y en a encore qui distinguent entre les vers grecs et les vers latins, etc., etc. N'entrons pas dans toutes ces discussions : elles prouvent seulement le désaccord des savants en face de cette difficile question.

Une troisième hypothèse : extension et réduction légères — plus plausible que les précédentes, plus en faveur aussi, se rapproche beaucoup de la nôtre : elle allonge *légèrement* les mesures à 4 temps. M. Masqueray l'exprime ainsi (1) :

« On a imaginé un autre système dans lequel les dactyles restent des dactyles [des mesures à 4 temps], et les trochées, des trochées [mesures à 3 temps]. Chaque pied a donc une longue qui est le double de la brève du même pied. Pour arriver à l'équivalence, il faut simplement admettre que les dactyles étaient chantés avec un mouvement accéléré, et les trochées avec un mouvement plus lent.

« Cette hypothèse est bien séduisante... Le dactyle qui vaut quatre unités de durée, *continue donc de les avoir*, mais les unités de ce dactyle sont plus courtes que celles du trochée ».

Faut-il rattacher à un principe du même genre les procédés recommandés par M. Maurice Emmanuel (2), « pour expliquer le mélange et le contact de certains pieds disparates » ? Peut-être ; du moins sa pensée sur le dactyle cyclique est très nette : « Je ne crois pas, dit-il, à l'usage du dactyle cyclique dans l'Antiquité ».

Ainsi, visiblement, la préoccupation constante d'un grand nombre de métriciens modernes est d'arriver à tout prix, partout et toujours, à *l'équivalence des mesures*. Le mal même qu'ils se donnent pour établir leurs hypothèses montre bien qu'aucune ne s'impose nécessairement.

3° Devant ces indécisions des métriciens modernes, il est permis de se demander ce qu'il y a de vrai dans cette règle, et ce que

dactyle de quatre temps : Schiller a la sienne, M. A. Croiset la sienne, etc., etc..., puis il termine ainsi : « Cette question du *dactyle cyclique* est du reste entourée de toute sorte d'obscurités ». *Op. cit.*, p. 27, note 1.

(1) *Métrique*, p. 327-328.

(2) *Encyclopédie musicale*, p. 381.

les anciens pensaient de cette équidistance des temps marqués. Y a-t-il vraiment des textes qui l'établissent et la corroborent?

Voici la réponse à cette question; nous l'empruntons à Westphal, dans son traité *Rhythmik und Harmonik*. Nous traduisons littéralement (1) :

« Il n'y a pas un seul texte des rythmiciens où il soit question de la nécessité de l'égalité de la mesure... » Puis après avoir expliqué un texte d'Aristoxène, il conclut ainsi : « Ainsi Aristoxène, dont l'autorité en rythmique est à nos yeux souveraine, ne déclare nullement l'égalité des frappés *(Tacte)* comme principe nécessaire du rythme; bien au contraire, il établit expressément qu'à côté de l'égalité de mesure, on rencontre aussi *dans l'art musical* de l'antiquité la forme du *changement de mesure*. Et c'est précisément aussi ce que rapportent soit Cicéron, soit Quintilien... Par conséquent, *l'égalité de mesure*, voilà la forme fondamentale; mais, à côté d'elle, existe aussi *la variété de mesure* ».

Mais nous devons surtout apporter ici le témoignage de M. L. Laloy, l'auteur qui, à notre connaissance, a fait la critique la plus rigoureuse du *principe d'équidistance des temps*, dans son magnifique ouvrage sur *Aristoxène de Tarente* (2).

Nous résumons :

« L'application de ce principe aux vers des anciens, dit-il, a donné naissance à la théorie célèbre du *dactyle cyclique* et à un emploi immodéré des silences et des longues prolongées... C'est à l'établissement de pareilles équivalences que s'est consumé presque tout l'effort des métriciens modernes (3).

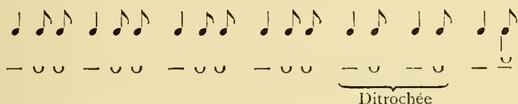
(1) « Es ist keine Stelle bei den Rythmikern zu finden, welche von einer Nothwendigkeit der Tactgleichheit redet... Also von Aristoxenus, dessen Autorität in der Rhythmik für uns die höchste ist, wird mit nichten die Gleichheit der Tacte als ein nothwendiges Princip des Rhythmus ausgesprochen, sondern es wird ausdrücklich neben der Tactgleichheit auch der Tactwechsel als eine in der musischen Kunst der Alten vorkommende Form statuirt. Genau das Nämliche wird von Cicero und Quintilian in den S. 501-505 erklärten Stellen berichtet. Die Tactgleichheit ist hiernach die Grundform, aber es kommt auch ein Tactwechsel vor ». *Op. cit.*, p. 684-685.

(2) Ch. VI, §§ XI et XII. Toutes les citations sont extraites des pages 327-338.

(3) « Hermann, Voss, Abel, Bœckl, et Westphal lui-même, pour un certain nombre de mètres (vers logaédiques) ». *Note de M. L. Laloy.*

» Or, un pareil principe n'est indiqué ni par Aristoxène ni par par aucun de ses continuateurs. On ne peut invoquer qu'un passage de Cicéron : mais les *intervalles égaux* dont parle l'auteur latin (1) ne sont pas des divisions de la mesure, ce sont *les unités de temps* qui servent à mesurer les divisions; ce sont les *temps premiers* d'Aristoxène. Et la preuve, c'est qu'aussitôt après, Cicéron fait consister le rythme dans le battement des temps *égaux* ou souvent *inégaux*.

» Aussi n'est-il pas du tout sûr que le ditrochée (- ᴗ - ᴗ) introduit



par Archiloque dans une série dactylique doive s'arranger pour ne pas excéder l'étendue des autres mesures; même, s'il en était ainsi, on ne comprendrait pas l'expression *d'accroissement* dont se sert le théoricien, puisque la durée totale du vers ne serait pas *accrue* le moins du monde. Je ne prétends pas non plus que dans un pareil ditrochée la longue valait exactement la longue du spondée final; sans doute le mouvement était un peu plus rapide en vertu de l'étendue plus grande de la mesure, il se produisait

(1) Voici le texte des deux passages de Cicéron. (*De Oratore*, III) :

§ 185 : *Si numerosum est in omnibus sonis atque vocibus quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus;*

§ 186 : *Distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.*

« Ce qui fait un rythme clair, c'est, selon le premier passage : 1°) la netteté des divisions; 2°) l'égalité des intervalles. Et dans la seconde phrase, c'est 1°) la netteté des divisions; 2°) le battement d'intervalles égaux ou souvent inégaux. Le mot *intervallum* n'a certainement pas le même sens dans les deux cas : la pauvreté du vocabulaire rythmique des Latins justifie cet abus. Les intervalles que caractérise un battement *(percussio)* sont des parties de la mesure ou des mesures entières. Ceux qui nous permettent d'évaluer les dimensions du rythme *(metiri possumus)* sont des unités de temps égales entre elles dans chaque cas donné, selon la théorie d'Aristoxène (sauf l'exception due à l'irrationalité). Il n'est pas sûr que Cicéron songe, comme le veut Westphal (*Metrik*, I, 1e ed., p. 501 et suiv., 683 et suiv.), à la modulation rythmique dans la seconde phrase, puisqu'il peut s'agir tout aussi bien des divisions inégales d'un iambe ou d'un péon. Mais ce qui est sûr, c'est que la première n'établit pas l'équidistance des temps forts, mais seulement la commensurabilité des temps rythmiques ». *Note de M. Louis Laloy.*

une sorte d'accommodation, mais approximative, et l'auditeur avait le sentiment d'un vers à la fois prolongé et légèrement accéléré avant le repos final ».

M. Laloy examine ensuite plusieurs cas analogues, par exemple :

a) le crétique — ∪ — (5 temps) remplacé par le ditrochée — ∪ — ∪ (6 t.)
b) le bachée ∪ — — (5 temps) » » » » choriambe — ∪ ∪ — (6 t.)
etc., etc.

«Je ne crois pas, dit-il après une discussion serrée, que dans aucun de ces cas il faille torturer les longues et les brèves pour les astreindre à une rigoureuse équidistance des temps forts (?), la légère et presque imperceptible oscillation de cinq à six et de six à cinq devait ajouter au charme de ces rythmes enveloppants et tournants».

L'auteur poursuit sa démonstration :

a) à l'aide des *logaèdes*, dont la grâce, croit-il, provient sans doute du mélange des rythmes; «les vers logaédiques sont des vers iambiques ou trochaïques *augmentés*, comme le grand archilochien résulte de l'*accroissement* de l'hexamètre épique» ;

b) puis à l'aide du *dochmie*, qui « lui aussi est un rythme changeant, ainsi que le prouve le fragment de la partition d'Oreste : on n'aperçoit sur ce précieux papyrus aucune trace de durée ou de pause (1). Il apparaît donc clairement qu'il n'y avait dans ces séries ni longues allongées, ni silences intermédiaires, et qu'elles se scandaient *selon la valeur normale des syllabes.* Un dochmie se compose de deux mesures dont l'une est ternaire et l'autre quinaire. Le changement de rythme est ici plus brusque, puisqu'on passe sans transition du rythme le plus bref au plus long : d'où l'étrangeté de ces mesures inégales et comme tordues.

» On voit, continue M. Laloy, que les *modulations rythmiques* tenaient une grande place dans *toute théorie complète*». Et plus loin : «Je crois avoir établi qu'Aristoxène ne se fatiguait pas à égaliser ses mesures, ôtant ici, ajoutant là, pour finir par tout dénaturer...

(1) «Sauf à un endroit où l'on semble avoir indiqué la fin d'une ritournelle instrumentale». *Note de L. L.*

» Je crois donc que les rythmes grecs admettaient une grande variété, et que l'on pouvait juxtaposer sans encombre des mesures de 3, 4, 5 ou 6 temps, comme on juxtaposait dans l'intérieur d'une mesure simple des temps inégaux, en rapport double ou sesquialtère; et point n'était besoin d'artifice pour rétablir l'équidistance des temps forts, qui n'étaient nullement astreints à couper la phrase rythmique en tranches égales. Ces mesures complexes étaient des mesures modulantes ».

Ce que dit M. Laloy de l'enseignement d'Aristoxène s'applique aux théories de tous les auteurs grecs et latins.

Remarquons d'ailleurs que la solidité de notre thèse ne dépend pas de la solution de tous les problèmes soulevés par l'inégalité métrique des pieds; nous constatons des *modulations rythmiques* en des cas nombreux, cela nous suffit; car ces modulations entraînent *l'existence de la liberté rythmique* dans l'art poétique et *musical* de l'antiquité. Discutez, si vous le voulez, l'application de *cette liberté* aux différents vers; admettez-la dans tel genre, excluez-la de tel autre; tout cela, questions particulières à débattre entre métriciens.

Pour nous, il demeure établi fermement que, *bien avant le chant grégorien*, le mélange des pieds ternaires, quaternaires, quinaires, était d'un usage fréquent, en poésie et en *musique*.

Or, ce mélange est le premier des principes constitutifs du rythme libre; donc le rythme libre, ancêtre du *rythme libre grégorien*, existait plusieurs siècles avant notre ère.

2° *LIBERTÉ DANS LE GROUPEMENT DES VERS.*

Strophes, Systèmes.

Le mélange des pieds à l'intérieur des vers n'est qu'une des conditions du rythme libre, la condition essentielle; il y en a d'autres.

Pour qu'il y ait véritablement rythme libre, il faut qu'à l'inégalité des pieds dans le vers, corresponde l'*inégalité des vers* dans la strophe, des strophes dans le système. Cette inégalité, ce mélange des vers *courts* et *longs* se retrouvent-ils dans les compositions poétiques et musicales de l'antiquité classique?

La réponse ne saurait être douteuse; nous n'avons qu'à rappeler brièvement les faits connus qui n'admettent pas même de discussion.

Les Grecs et les Latins connaissaient deux formes générales de groupements de vers, d'où deux formes de poèmes :

a) le poème « monostique » (1), dans lequel « un seul et même genre de vers se répète indéfiniment » : Iliade, Enéide, etc, etc... Ce groupement régulier est en dehors de notre étude;

b) le poème « systématique » (2), « qui est formé de *strophes*. Elles ont été employées par Alcée, Sapho, Anacréon, Pindare et tous les lyriques ». Les Latins en font aussi grand usage.

Les subdivisions de ce second genre sont presque innombrables; il ne peut être question de les énumérer. Rappelons seulement quelques types allant à notre but.

Le premier pas dans la formation des strophes est le *distique*, groupement de deux vers *inégaux*. Il fut très employé par les Grecs et par les Latins, sous des formes très variées. Quicherat, dans son *Traité de versification latine* (p. 332-337), compte 28 sortes de mélanges de vers. Un type, une fois choisi, se répète ordinairement jusqu'à la fin du poème : ce qui permet à la régularité de reprendre un peu ses avantages (3).

Mais les Grecs n'en restèrent pas là, le *distique* ouvrait la voie à la poésie lyrique et à la formation des strophes (4).

Vers 600, deux poètes éoliens — Alcée et Sapho — construisirent les premières strophes, de 2 ou 4 vers mélangés, d'une grande variété, et de différentes longueurs. C'est à eux que l'on doit :

la strophe *saphique*.

la strophe *alcaïque*.

et les strophes *asclépiades*.

(1) Plessis, *Métrique*, § 52.

(2) Masqueray, *Métrique*, § 367-8 et sq.

(3) Le *Gloria laus* de la procession des Rameaux est composé de distiques formés d'un hexamètre et d'un pentamètre :

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — —
Glo- ri- a, laus, et ho- nor, ti- bi sit, rex Christe Red- emptor :

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
cui pu- e- ri- le de- cus prompsit ho- sanna pi- um.

(4) Cf. L. Mueller-Benoist, *Métrique*, p. 118.

Ces strophes sont bien connues, cependant il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur la *liberté rythmique* qui se dégage de ces petites constructions; car cette *liberté* conduit insensiblement la poésie à *la ressemblance avec la prose*, et prépare, par là, la voie au *nombre musical*, souple, libre, aisé, des mélopées grégoriennes.

Strophe saphique. — Elle se compose de deux sortes de vers : trois saphiques de onze syllabes et un adonique de cinq syllabes qui sert de conclusion.

Rappelons que le saphique est un vers *logaédique* formé de mesures dissemblables ; sa diction trois fois répétée ne fait donc qu'affirmer le mélange des pieds et la *liberté rythmique*, que le petit vers adonique, *un logaède* lui aussi, vient augmenter encore.

Voici un exemple tiré de la liturgie romaine :

— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
ut que-	ant la-	xis re-so-	nare	fibris
— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
mi- ra	ge- sto-	rum famu-	li tu-	orum
— ∪	— —	— ’ ∪ ∪	— ∪	— ⏓
sol- ve	pol- lu-	ti la- bi-	i re-	atum
— ∪ ∪	— ⏓			
sancte Jo-	annes			

Cette strophe ne renferme que *deux* sortes de vers, la suivante en contient *trois*.

Strophe alcaïque. — Elle est formée de :

a) deux vers alcaïques de 11 syllabes;

b) un vers iambique hypermètre de 9 syllabes (trochées précédés d'une syllabe d'anacrouse — le deuxième trochée chez Horace est presque toujours un spondée);

c) un vers dactylo-choraïque de 10 syllabes (deux dactyles suivis de deux trochées dans Horace). — Il est appelé : alcaïque décasyllabe par Lechatellier.

Ici se trouvent de nouveau réunies les deux conditions du rythme libre : mélange des pieds dans le même membre, inégalité des vers.

Un ex. tiré d'Horace, *Odes*, lib., III, 1.

⏑	´— ⏑	´— —	´— ⏑ ⏑	´— ⏑ ⏑
o-	di pro-	fa- num	vulgus et	arce- o
—	´— ⏑	´— —	´— ⏑ ⏑	´— ⏑ ⏑
fa-	ve-te	linguis :	carmina	non pri- us
⏑	´— ⏑	´— —	´— ⏑	´— ⏑
au-	di-ta	mu-sa-	rum sa-	cerdos
— ⏑ ⏑	— ⏑ ⏑	— ⏑	— ⏑	
virgi-ni-	bus pu-e-	risque	canto	

Strophes Asclépiades. — Il y en a de plusieurs sortes :

La *première strophe asclépiade* est formée de trois vers asclépiades de 12 syllabes, suivi d'un glyconique de 8 syllabes. Ex. : *Te Joseph celebrent... etc.*

Pour la *liberté rythmique* elle ressemble à la strophe saphique dont nous avons parlé plus haut : trois vers semblables, puis, pour conclure, un vers plus petit.

La *deuxième strophe asclépiade* est plus mouvementée ; elle comprend :

deux asclépiades de 12 syllabes ;

un phérécratien de 7 syllabes ;

un glyconique de 8 syllabes.

Ces différentes strophes se répètent sans changement dans toute l'étendue des poèmes. Cette régularité des strophes ne tarde pas à disparaître.

Plus tard, la *Lyrique dorienne* dépasse l'*éolienne* en liberté et en hardiesse. Ses strophes s'étendent de 5 à 20 vers, rarement plus. Elles sont composées habilement de mètres qui souvent diffèrent à la fois comme *étendue* et comme *construction*.

Les strophes se groupent avec des combinaisons extrêmement variées, souvent par *triades*.

Voici la forme traditionnelle : Les deux premières strophes — *strophe et antistrophe* — se ressemblent ; la troisième, dite *épode*, est de structure différente. C'est le type AAB (1).

(1) Cf. Masqueray, *Métrique*, § 371. sq.

D'autres fois, la forme isolée commence, et elle est suivie des deux strophes identiques. C'est le type ABB.

Autre disposition : les deux strophes de même structure entourent celle qui ne leur ressemble pas : type ABA.

Bref, ce que recherchent les poètes, c'est la variété; et, pour y arriver, ils déploient une ingéniosité, une fécondité de moyens qui leur permettent d'atteindre les plus harmonieux résultats. Le nom de Pindare suffit pour évoquer les plus belles compositions poétiques et *musicales* de l'antiquité.

3° RESSEMBLANCES ENTRE LA POÉSIE ET LA PROSE MÉTRIQUE D'APRÈS LE TÉMOIGNAGE DES AUTEURS.

Une étude détaillée de ces diverses combinaisons appartient aux livres spéciaux ; il suffira de citer les conclusions des littérateurs qui ont, de nos jours, approfondi cette vaste question. Ces savants écrivaient sans préoccupation, ils ne songeaient guère au rythme grégorien, dont ils retraçaient cependant, sans le savoir, la *préhistoire.*

Or telle est la variété et la souplesse des formes qu'ils constatent dans la rythmique antique que tous, anciens et modernes, s'accordent à assimiler le rythme poétique à celui de la prose.

A. Auteurs modernes.

Voici d'abord le témoignage de M. Alfred Croiset :

« Avec l'épanouissement du lyrisme, à partir du VIIe siècle avant J.-C., les combinaisons (de vers) deviennent plus riches encore et ne cessent de se développer. Quelquefois, elles échappent presque à toute symétrie : les rythmes se déroulent à travers une suite capricieuse de membres diversement groupés, sans autre règle apparente que la fantaisie du poète musicien » (1).

Le même auteur remarque ensuite, II, p. 172, que cette fantaisie arrivait à son comble dans la poésie iambique, et il ajoute : « *Toutes sortes de vers longs et courts pouvaient s'associer* ».

(1) *Histoire de la littérature grecque*, II, p. 36. Ce sont, comme le remarque M. Croiset, les ἄτακτοι ῥυθμοί, les rythmes désordonnés, indéterminés.

La succession de vers d'inégale longueur était donc entrée dans les règles de l'art poétique et musical, dans la poésie gréco-latine, plusieurs siècles avant notre ère !

M. A. Croiset, traitant de la tragédie et de la comédie, écrit à propos de cette dernière « Nous venons de parler du *mélange* des rythmes (employés dans la *comédie*)... Quelques uns de ces rythmes lui viennent de très loin, mais elle les traite à sa manière, *très librement ;* d'autres sont inventés par elle, à mesure qu'elle en sent le besoin. C'est dans l'héritage de la poésie iambique qu'elle a dû trouver le trimètre..., mais elle a su l'adapter à son humeur en atténuant la sévérité de ses règles. Evidemment, ce dialogue rapide, familier, tout en saillies, ne veut pas être assujetti à une discipline gênante. Il suffit aux auditeurs que la mesure y soit et que les parties essentielles du vers en marquent le rythme ; pour le reste, on permet au poète de *se rapprocher de la prose* par une foule de licences, et peut-être même on lui en sait gré. Une liberté analogue règne dans les autres formes de vers » (1).

On permet au poète de se rapprocher de la prose ! Ne serait-ce pas une exagération, une hyperbole ?

Non, tous les auteurs s'accordent sur ce point.

Voici un autre témoignage, emprunté à la *Métrique* de L. Mueller, professeur à S. Pétersbourg :

« Le dernier rejeton de la lyrique grecque est le *dithyrambe*, né du culte de Bacchus. Il se distingue par sa hardiesse et la variété de ses mètres. Il fut introduit dans la littérature par Arion (vers 600). Primitivement composé de strophes et d'antistrophes, le dithyrambe vit disparaître l'antistrophe à partir de l'an 400, et alors, faute de frein, il dégénéra à un tel point, que l'absence de règles dans sa composition parut souvent le faire tomber du plus haut essor de la pensée et de la métrique *jusqu'à la prose* » (2).

Jusqu'à la prose !

D'ailleurs cet auteur, qui écrivait en 1882, ne fait que répéter un livre publié en anglais vers 1840, par Otfried Muller. Après

(1) *Op. cit.*, III, 490-491.
(2) L. MUELLER, *Métrique grecque et latine*, trad. LEGOUEZ, p. 123.

avoir mentionné l'abandon de la correspondance des strophes dans le dithyrambe nouveau, O. Muller ajoute :

« Désormais, les rythmes ne dépendent plus que de l'émotion et des caprices des compositeurs. C'étaient les ποιήματα ἀπολελυμένα, les *poèmes libres* (1). La liberté alla bientôt jusqu'à mêler, dans un seul poème, non seulement *tous les mètres*, mais encore tous les *modes musicaux*... C'est ainsi que toute contrainte métrique semble disparaître et que la poésie *parut retourner à la prose*, précisément dans son essor le plus animé, comme *le remarquent souvent les critiques de l'antiquité* » (2).

A ceux que ce rapprochement de la poésie et de la prose pourrait surprendre, il suffira de rappeler que la prose s'était disciplinée au cours des siècles. Elle aussi avait subi une évolution, comme la poésie, mais en sens inverse. Informe et irrégulière à son origine, elle en était venue peu à peu à se civiliser, se soumettant à des règles de composition, même à certaines règles prosodiques qui la rapprochèrent de la poésie et lui donnèrent quelque chose des beautés de sa rivale.

Si nous voulions être complet, nous devrions consacrer à cette étude de la prose classique le même développement que nous venons de donner à l'étude de la poésie. Nous y renonçons, pour laisser à cette *Introduction* ses proportions normales. Aussi bien n'est-ce pas absolument nécessaire au but que nous poursuivons; dans la prose, la liberté du rythme n'est contestée par personne. C'est seulement la poésie qui pourrait offrir au premier abord quelques difficultés; nous croyons les avoir résolues plus haut.

Nous renvoyons simplement à la belle *Histoire de la Littérature grecque* de M. A. Croiset ceux qui voudraient de plus amples renseignements sur ce point; et nous nous contenterons, pour éclairer les témoignages que nous venons de citer, d'indiquer très sommairement les grandes lignes :

(1) Cf. CHRIST, *Metrik*, p. 606 et 658.

(2) *Histoire littéraire grecque*. Traduction française, tome III, p. 120. (Edit. angl., Ch. XXX, § 3, p. 450.)

Pendant de longs siècles, la Grèce n'a eu de littérature que sous la forme poétique; c'est seulement au VIe siècle — c'est-à-dire quatre siècles après la poésie — qu'apparaissent les premiers écrits en prose. Et encore, dit M. Croiset, II, p. 468-469, « la prose grecque, pendant les cent premières années de son existence, n'en fut toujours qu'à la période des débuts; on ne pouvait encore avoir une claire connaissance de ce qui constitue, en prose, la beauté classique, et bien moins encore de ce qui ajoute, chez certains prosateurs des époques raffinées, aux vertus propres et essentielles de la prose, un reflet inattendu de poésie ».

Alors les prosateurs veulent écrire comme ils parlent, avec une grande simplicité, plus soucieux de faire des œuvres vraies que des œuvres belles.

Hérodote (né vers 480) est le premier dont le style produit décidément « une impression de beauté inconnue jusque-là. Il est le premier qui ait donné à la Grèce, selon le mot de Denys d'Halicarnasse, l'idée qu'une belle phrase en prose pouvait valoir un beau vers » (1). Quintilien lui attribue déjà un *rythme caché.*

Avec la prose attique (Ve-IVe s.), le rythme devient plus évident et atteint sa perfection; il est libre, varié, ample, harmonieux, nombreux, et évite, dit M. Croiset, IV, p. 11, «jusqu'à l'apparence de mécanisme ».

Et cependant cette prose si souple emprunte à la poésie ses combinaisons de syllabes longues ou brèves; elle admet comme elle les pieds et les mètres, qu'elle dispose à sa manière. Ce qui les distingue, c'est que dans la poésie l'agencement de ces mètres est réglé par des lois précises et immédiatement perceptibles, alors que dans la prose les mètres sont employés plus librement, et « comme cachés » dans la trame du discours. Le commencement et le milieu des phrases sont régis par des règles purement négatives; seules les clausules des phrases et, assez souvent, des membres de phrase, sont purement métriques, sans ressembler cependant à la chute d'un vers : une cadence de vers, à la fin d'une période oratoire, serait une faute.

Ainsi ces deux formes littéraires, poétique et prosaïque, parties de positions extrêmes, allèrent toujours se rapprochant. et finirent

(1) A. Croiset, *op. cit.*, II, p. 616.

par se rencontrer sans jamais se confondre. Entre elles se fit peu à peu une sorte de compromis, ou plutôt une alliance : la poésie donna à la prose ses pieds métriques sans que celle-ci perdît son allure libre, spontanée, *soluta.* — Et elle-même, en retour, sans arriver jamais à la grande liberté de la prose, perdit de son inflexible raideur pour se prêter avec souplesse aux moindres exigences de la pensée.

Rien donc de plus naturel que l'assimilation, faite par les auteurs modernes, du rythme poétique des lyriques à la prose savante.

B. Auteurs anciens.

Les critiques modernes ne font d'ailleurs sur ce point qu'imiter les anciens auteurs, grecs et latins; ceux-ci n'ont pas manqué, eux non plus, comme le remarquait plus haut M. Otfried Muller, de relever le caractère prosaïque de certaines poésies antiques.

Nous ne citerons ici que Denys d'Halicarnasse. Venu à la fin de la belle période de la littérature grecque, rhéteur très en vue à Rome (où il arriva vers l'an 30 avant J.-C.) pour sa vaste érudition et son goût exercé, possédant à fond les œuvres des grands écrivains grecs, surtout des orateurs, Denys était encore, dit M. Croiset, V, p. 359 et 370, « conservateur et profondément classique par tempérament et par éducation... le défenseur des traditions classiques ».

Son traité de la *Disposition des mots* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), le plus remarquable de ses écrits, traite quasi *ex professo* la question qui nous occupe (1). Les conclusions de cet ouvrage rentrent trop dans le cadre de cette étude pour que nous n'en disions pas quelques mots. Ce sera le résumé de ce qui précède, et par une bonne fortune singulière, un résumé emprunté à un rhéteur de

(1) Ce traité, dit encore M. Croiset, V, p. 362, « se recommande à quiconque veut faire une étude précise du style des écrivains grecs ». Le mérite de cette œuvre, d'ailleurs peu originale, est surtout « d'avoir appliqué les notions éparses dans les œuvres des rhétoriciens et des métriciens à l'étude approfondie du style, et d'en avoir fait un corps de doctrine. C'est là le service essentiellement scientifique que Denys a rendu aux études de rhétorique. On peut dire qu'en cela, il a ouvert une voie nouvelle à l'explication raisonnée et philosophique des auteurs classiques ». E. BAUDAT, *Etudes sur Denys d'Halicarnasse et le Traité de la disposition des mots*, p. 77. (On trouvera dans cette *Etude* une excellente analyse détaillée du Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων).

l'antiquité, à l'un des juges les plus compétents, et dont le témoignage suffirait, semble-t-il, à trancher le débat.

Le dernier chapitre est consacré à examiner comment un poème ou une ode (ποίημα ἢ μέλος) peut ressembler à de la belle prose, comme l'avant-dernier montrait comment un écrit en prose (ἄμετρος λέξις) peut ressembler à un beau poème ou à une belle ode. Pour Denys d'Halicarnasse, il y a deux façons de s'exprimer, également capables de donner une impression de beauté : l'une assujettie au mètre, la poésie (ἡ μὲν ἔμμετρος), — l'autre indépendante, la prose (ἡ δ'ἄμετρος). Les deux sont sur le même pied, soumises l'une et l'autre aux lois rythmiques. Elles ne diffèrent entre elles que par la quantité, non par la qualité : τῷ ποσῷ, οὐχὶ τῷ ποιῷ. Poésie et prose sont donc également rythmées ; mais dans l'une, le rythme est mesuré ; dans l'autre, il est libre.

Pour que la prose, dit en substance Denys au ch. XXV, puisse soutenir la comparaison avec un beau poème, il faut qu'elle emploie les rythmes et les pieds métriques, et que ceux-ci néanmoins disparaissent presque et soient comme cachés. « Il ne faut en effet nullement s'imaginer qu'elle soit vraiment soumise aux lois de la métrique (ἔμμετρον) et de la rythmique (ἔρρυθμον) ; car ainsi elle serait un poème ou une ode, et elle perdrait purement et simplement son caractère propre ; mais il faut seulement qu'elle ait un mouvement bien harmonieux (εὔρυθμον) et bien cadencé (εὔμετρον), car ainsi elle sera poétique sans être un poème, mélodique sans être une ode » (1).

Et alors cette prose, par le fait même qu'elle inclut des mètres et des pieds agencés sans ordre fixe, « est vraiment *nombreuse* (εὔρυθμος), puisqu'elle se distingue par certains rythmes ; cependant elle n'est pas métrique (ἔρρυθμος), puisqu'elle n'est pas soumise aux lois de la métrique. Cette prose contient vraiment un rythme

(1) Οὐ μέντοι προσήκει γε ἔμμετρον οὐδ' ἔρρυθμον αὐτὴν εἶναι δοκεῖν· ποίημα γὰρ οὕτως ἔσται καὶ μέλος, ἐκβήσεταί τε ἁπλῶς τὸν αὐτῆς χαρακτῆρα· αλλ' εὔρυθμον αὐτὴν ἀπόχρη καὶ εὔμετρον φαίνεσθαι μονον. οὕτω γὰρ ἂν εἴη ποιητικὴ μὲν, οὐ μὴν ποιημά γε, καὶ ἐμμελὴς μὲν, οὐ μέλος δὲ. Dans ce passage, Denys s'est appuyé sur l'autorité d'Aristote, *Rhet.* III. 8 : τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι, μήτε ἄρρυθμον. Cf. CIC. *Orator* 57, 195 : *quia neque numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo vulgi est, debet oratio.* Comme on le voit, ce n'est que la traduction libre du passage d'Aristote.

et je dis qu'il faut la considérer comme telle, et elle égale la beauté des poèmes lyriques. C'est celle dont se sert Démosthène. Et que tout cela soit vrai, et que je n'innove rien, c'est ce qu'il est facile de prouver par le témoignage d'Aristote » (1).

Quant à la poésie (ch. XXVI), les lyriques la délivrèrent complètement de son rigorisme originel ; chez eux, la diversité des mètres, l'inégalité des strophes et des périodes est telle qu'on en vient parfois jusqu'à « oublier que leurs ouvrages ont été écrits en vers ». Dans les compositions destinées à être chantées, alors c'est la ressemblance la plus parfaite avec la prose (*πολλὴν τὴν πρὸς τοὺς λόγους ὁμοιότητα κατασκευάζουσιν ἐν τοῖς μέλεσιν*). Le choix des mots, si recherché qu'il soit, ne peut réussir à empêcher ces vers de ressembler à la prose (2).

Et voici la conclusion de Denys, après plusieurs exemples tirés des trois genres de poésie : épique, iambique et lyrique, empruntés à Homère, Euripide et Simonide :

« [L'ode de Simonide à Danaé] est écrite en κῶλα, non pas à la manière d'Aristophane ou des autres métriciens, mais en incises qui feraient croire à de la prose. Examinez ce chant; lisez-le, incise par incise; sûrement le rythme poétique vous échappera, et vous n'y pourrez distinguer ni strophe, ni antistrophe, ni épode. Cela vous semblera être de la simple prose... Tels sont ces poèmes et ces odes, que l'on peut assimiler à de la belle prose » (3).

On nous pardonnera de nous être ainsi étendu sur le traité *De la disposition des mots ;* c'est que le témoignage de Denys d'Halicarnasse a une valeur unique, par l'autorité attachée à son nom comme par l'énergie et l'insistance avec lesquelles il expose

(1) Ce passage est presque littéralement reproduit par Denys au chapitre L de son ouvrage *Sur le style oratoire de Démosthène* (Περὶ τῆς λεκτικῆς Δημοσθένους δεινότητος). Le rapprochement est intéressant parce qu'il permet de préciser la pensée de l'auteur.

(2) Cf. CIC. *Orator*, 183-184. — H. BORNECQUE. *Les clausules métriques latines*, p. 46-47.

(3) Ἐκ δὲ τῆς μελικῆς τὰ Σιμωνίδεια ταῦτα. Γέγραπται δὲ κατὰ διαστολάς, οὐχ ὧν Ἀριστοφάνης, ἢ ἄλλος τις, κατεσκεύασε κώλων, ἀλλ' ὧν ὁ πεζὸς λόγος ἀπαιτεῖ. Πρόσεχε δὲ τῷ μέλει, και ἀναγίνωσκε ταῦτα κατὰ διαστολάς, καὶ εὖ ἴσθ', ὅτι λήσεταί σε ὁ ῥυθμὸς τῆς ᾠδῆς, καὶ οὐχ ἕξεις συμβαλεῖν οὔτε στροφὴν, οὔτ' ἀντιστροφὴν, οὔτ' ἐπῳδόν· ἀλλὰ φανήσεταί σοι λόγος, οὑτωσὶ διειρόμενος...

Τοιαῦτά ἐστι τὰ ὅμοια τοις καλοῖς λόγοις μέτρα καὶ μέλη...

ses idées. Et l'on voudra bien se rappeler que c'est au Traité Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων que nous devons en grande partie d'être initiés « au mécanisme intime de la langue la plus belle et la plus riche qui ait jamais été parlée..., à la musique de la langue grecque ».

Corollaire.

LE RYTHME LIBRE GRÉGORIEN, ET LES RYTHMES LIBRES ANTIQUES.

Ainsi le rythme libre n'était pas inconnu dans l'antiquité classique; bien avant que n'apparût le chant grégorien, il avait conquis vraiment droit de cité : la poésie lui était soumise aussi bien que la prose. Pour s'y soumettre, les compositeurs grégoriens n'avaient rien à inventer : il leur suffisait d'être de leur temps.

Est-ce à dire qu'il faille chercher dans l'antiquité grecque ou romaine le type parfait du rythme grégorien?

Non. Ni l'un ni l'autre de ces deux genres de rythme libre, assurément très différents, que nous venons d'étudier — poésie et prose métrique — ne saurait être regardé comme le type parfait du rythme libre grégorien.

Le rythme poétique, même avec les libertés lyriques et dithyrambiques, « est un rythme précis, parce que chacun des groupes qu'il emploie se décompose en temps égaux ou inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable : dactyles, iambes ou péons... mesures parfaitement définies à deux, trois ou cinq temps. La variété de ces mesures anime le rythme sans lui enlever rien de sa clarté » (1).

A ce titre, il se rapproche du rythme grégorien, composé lui aussi « de temps égaux et inégaux, dont le rapport est immédiatement saisissable » : groupes de syllabes, groupes de notes, groupes de formules musicales, rythmés par arsis et thésis, parfaitement définis à deux, trois temps et plus. — Il en diffère en ce que le chant grégorien, composé sur de la prose, groupe ses éléments comme il l'entend, sans aucun souci de reproduire tel ou tel des mètres classiques.

(1) Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 335.

La prose métrique ne saurait pas davantage être assimilée à l'art grégorien. Elle n'est proprement « rythmée », nous l'avons déjà dit, que dans les clausules des phrases et, assez souvent, des membres de phrase. Pour tout le reste, elle ne se distingue guère que par le choix des mots de la prose ordinaire ; et son rythme mériterait assez bien le reproche que M. Laloy adresse au « rythme oratoire » : celui d'être « un rythme vague, indéterminé, une ébauche de rythme, parce que les syllabes n'ont pas entre elles de rapports définis ».

Le rythme grégorien au contraire ne se fait pas sentir seulement dans les cadences ; il court tout au long des phrases mélodiques, qu'il informe depuis le début jusqu'à la fin (1). Il n'est pas une « ébauche de rythme ». Il est tout à la fois libre et parfait dans son genre : à l'inégalité des pieds, des incises, des membres qui le fait libre, il joint la précision nécessaire, suffisante, qui le rend parfait.

Aussi bien, le rythme oratoire métrique n'était-il plus guère qu'un souvenir archéologique à l'époque où fut composé le répertoire grégorien. Déjà une transition s'était opérée. On sait en effet que dans les premiers siècles de notre ère, une évolution importante se produisit dans les langues classiques ; lentement la *quantité* des voyelles disparaît, *l'accent tonique* s'empare du mot et le domine ; une nouvelle prose, un nouveau rythme se fait jour, c'est le *rythme oratoire tonique*.

Comme la prose métrique, il a ses clausules, mais fondées sur *l'accent*. Il y en a quatre seulement : les *Cursus planus, tardus, velox, trispondaïque*. La liturgie en fait un très fréquent usage dans ses Préfaces et Oraisons. La musique grégorienne elle-même a modelé sur ces cursus, surtout sur le *planus*, le contour de nombreuses cadences mélodiques.

Serait-ce enfin le type authentique, adéquat, du rythme grégorien ? — Non.

(1) Plusieurs ont cru voir dans toutes les cadences des mélodies grégoriennes une copie des cursus métriques de la prose classique ; mais cette hypothèse ingénieuse ne résiste pas à l'examen des faits et doit être abandonnée. On ne peut guère la vérifier que dans quelques cadences déterminées.

Si la *prose oratoire tonique* a des affinités très étroites avec les mélodies grégoriennes, appuyées elles-mêmes sur un texte tonique, il faut dire cependant que cette prose, au rythme parfois « vague, indéterminé », surtout au centre des phrases, n'a pu servir d'exemplaire à une *mélodie*, à une *musique* proprement dite, qui possède ses lois particulières de tonalité, de modalité, de rythmique, d'où découlent des droits, des libertés, des avantages, des beautés, qu'elle doit faire valoir, même aux dépens du texte et des plus belles périodes oratoires. Tout au plus peut-on dire que la *prose tonique* a servi d'appui, de modèle aux lectures et aux psalmodies les plus simples, et à quelques chants syllabiques de la liturgie; pour le reste, la cantilène grégorienne s'affranchit si souvent et si franchement du texte, que celui-ci ne compte plus guère que comme un soutien et un canevas! Son rythme, en définitive, est *musical*, réellement *musical*.

Faut-il donc renoncer à découvrir dans l'antiquité le type achevé, adéquat, du rythme grégorien?

Oui; au reste ce que nous avons essayé de retrouver dans l'antiquité classique, ce sont seulement *les principes essentiels qui régissent le rythme libre du chant grégorien.*

Or, nous venons d'énumérer rapidement quatre sortes de rythmes libres qui peuvent être considérés comme des ancêtres du *nombre musical grégorien :*

1) *Rythme libre, poétique et « musical », des lyriques grecs et latins.*

2) *Rythme libre oratoire métrique.*

3) *Rythme libre oratoire tonique.*

4) *Rythme libre oratoire mixte.* (Résultat du passage du rythme oratoire métrique au rythme oratoire tonique).

Ces quatre rythmes, tous libres, sont distincts. Chacun d'eux pourrait même être dédoublé, car les principes particuliers qui les régissent — quantité ou accent — diffèrent dans chacune des langues grecque ou latine, et déterminent une application spéciale; nous aurions donc devant nous *huit rythmes, tous libres,* mais tous *dissemblables* par quelque côté, par quelque détail.

Entre ces divers rythmes libres antiques et le rythme libre grégorien les similitudes sont telles qu'elles justifient pleinement

ce que nous affirmions au début, à savoir que *le rythme grégorien libre plonge ses racines dans les temps classiques les plus reculés.*

Voici résumées ces similitudes :

a) Les temps premiers grégoriens, notes ou syllabes, sont indivisibles, ils sont le fondement de toute la mélodie ; or, tous les rythmes que nous avons évoqués, poétique, musical, oratoire, métrique ou tonique, dans les deux langues grecque et latine, ont tous également pour fondement *les temps premiers*, syllabes ou notes indivisibles.

b) Les temps premiers grégoriens se groupent en *temps composés, binaires ou ternaires, etc.;* ainsi en est-il dans tous les rythmes, libres ou mesurés, de l'antiquité gréco-romaine, et de ce groupement, résultent les pieds : iambe, trochée, dactyle, etc...

c) A leur tour, les temps composés grégoriens, binaires ou ternaires, se rassemblent, s'organisent, se mélangent entre eux avec une liberté qui exclut toute contrainte, et va même jusqu'au caprice ; n'avons-nous pas constaté cette même indépendance, ce même mélange des pieds, dans tous les *rythmes libres*, poétiques et oratoires, des temps classiques?

d) Enfin, les incises, membres, phrases, périodes grégoriennes se succèdent, « longues et courtes », au gré du compositeur; mêmes caprices, mêmes fantaisies dans les vers mélangés, « longs et courts », des poètes lyriques, et dans les périodes oratoires, variées et nombreuses, d'un Démosthène, d'un Cicéron, d'un Léon le Grand.

Il est impossible, ce semble, en face de ces coïncidences, de ne pas reconnaître que les mêmes principes de liberté dominent et vivifient et les rythmes classiques et les créations musicales de l'Église Romaine ; impossible de ne pas reconnaître, en ces rencontres, le lien historique qui unit le grégorianisme à l'antiquité.

Sans doute il y a des *différences ;* sans doute le *nombre musical grégorien* ne reproduit exactement ni l'un ni l'autre des rythmes qui l'ont précédé ! Mais n'en est-il pas ainsi de ces rythmes eux-mêmes? Il y en a huit ; entre eux, peu de ressemblance ; pour tous, les *lois générales* sont les mêmes, différente en est *l'application* à chacun : des circonstances de langues, d'époque, de

mœurs, de métrique, d'accentuation, rendent compte de ces variétés.

Il en est de même pour la mélodie grégorienne; arrivée la dernière, elle n'est ni le calque ni l'imitation des anciens rythmes; elle s'en approprie les lois principales, elle les applique à sa convenance, librement, d'accord avec son époque, d'accord avec les textes toniques latins qui lui servent de soutien, d'accord avec son idéal religieux, d'accord aussi avec les divers éléments musicaux qui entrent dans sa formation : musique gréco-romaine, musique byzantine, musique hébraïque et peut-être d'autres encore, l'avenir nous éclairera sur ces points.

Enfin, pour tout dire et conclure : la mélodie grégorienne est de son temps, elle est latine, elle est romaine, tout en plongeant ses racines dans la plus haute antiquité.

TROISIÈME PARTIE.

LES TEXTES LITURGIQUES.
LEUR APPLICATION A LA MÉLODIE ET AU RYTHME.

TROISIÈME PARTIE.

LES TEXTES LITURGIQUES.

LEUR APPLICATION A LA MÉLODIE ET AU RYTHME.

CHAPITRE I.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES A L'ÉTUDE DU RYTHME DES TEXTES LITURGIQUES.

ARTICLE 1. — APERÇU HISTORIQUE SUR LA PROSE LATINE ET SES TRANSFORMATIONS.

1. — Les principes de *Rythmique générale* ont été exposés dans la Première partie de ce travail; dans la Seconde, nous les avons appliqués à la *Mélodie grégorienne* pure, sans paroles; il reste maintenant à les appliquer aux *cantilènes romaines appuyées sur des textes* liturgiques.

2. — Si l'on fait abstraction des hymnes, et de quelques rares pièces métriques (1), traitées par les compositeurs comme de la prose, tous les textes chantés de la liturgie romaine sont en prose.

3. — Toutefois la forme, comme d'ailleurs la valeur littéraire de ces textes, est très variable. Le latin des Sacramentaires : collectes, préfaces, etc., est digne des temps classiques. Par contre, les textes tirés de l'Écriture Sainte : épîtres, évangiles,

(1) Intr. : *Salve Sancta Parens.* — All. : *Solve jubénte Deo, Fac nos innócuam.* ℣. de Grad. : *Virgo Dei Génitrix.* — Ant. : *Solve jubénte Deo, Hic vir despíciens mundum, O magnum pietátis*, etc.

psaumes, etc. revêtent les formes moins littéraires du latin populaire ecclésiastique des quatrième, cinquième et sixième siècles. Cette différence n'est que le reflet, dans la liturgie, de l'état de la langue à l'époque de la composition des plus anciens offices contenus dans le Sacramentaire et l'Antiphonaire romains.

§ I. — Le latin antique.

Ses deux formes : «sermo urbanus», et «sermo plebeius».

4. — Il faut se souvenir en effet que de la *prisca latinitas* (1) des premiers siècles romains sortirent deux langues, deux proses, ou plutôt deux formes particulières d'une même langue :

l'une, répandue dans les hautes classes de la société : le *sermo urbanus, eruditus, perpolitus;*

l'autre, en usage dans le peuple : le *sermo plebeius, inconditus;* en un mot, la langue vulgaire.

Ces deux langues étaient *proses;* toutes les deux relevaient, on le verra plus loin, du rythme pris dans son sens le plus large, du rythme libre, du *nombre*, « *numerus* » ; mais il y avait entre elles des différences rythmiques importantes qui, précisément, se retrouvent dans le latin liturgique. Il faut donc les connaître dès maintenant, au moins sommairement.

Ces différences provenaient avant tout de l'emploi

dans le *sermo urbanus*, de la quantité *conventionnelle* des syllabes;

dans le *sermo plebeius*, de la quantité *naturelle* et de l'accentuation.

A. *Quantité, naturelle et conventionnelle.*

5. — Par *quantité*, il faut entendre ici la durée relative du temps que l'on met à prononcer une voyelle, une syllabe avec tous ses éléments.

6. — On doit distinguer deux sortes de *quantité :* la quantité *naturelle*, et la quantité *conventionnelle.*

(1) « On a peine à comprendre la répugnance qu'éprouvent certains romanistes à admettre, à la base du latin vulgaire, ce premier fond incontestable... de la *prisca latinitas.* » MOHL, *Introduction à la Chronologie du latin vulgaire*, p. 10.

7. — *Quantité naturelle.* — Il est impossible de prononcer régulièrement un mot sans donner à chacune de ses syllabes une durée proportionnée aux éléments qui la composent. La quantité *naturelle* d'une syllabe est la durée relative du temps que l'on met à prononcer *naturellement* tous ses éléments, voyelles et consonnes.

Aussi haut que peuvent atteindre nos observations dans l'étude des langues, nous trouvons des voyelles brèves et des voyelles longues. Le sanscrit avait des longues et des brèves par nature. Le grec notait ε (bref), η (long), ο (bref), ω (long). Le latin, au moins dans l'écriture, ne faisait plus ces distinctions. Ces variétés d'écriture correspondaient certainement, dans le langage, à une variété non seulement de *timbre,* mais de *durée ;* variété qui n'était pas fondée sur la mesure exacte d'un temps pour la brève et de deux temps pour la longue, mais qui néanmoins donna peu à peu naissance à la quantité conventionnelle.

8. — *Quantité conventionnelle.* — Celle-ci en effet profita, par la suite, de ces nuances légères pour attribuer une mesure exacte à ces différentes durées : elle dilata la *longue* jusqu'à lui assigner deux temps, et réduisit la *brève* à la valeur d'un temps.

La quantité *conventionnelle* n'est qu'une réglementation de la quantité *naturelle.* Telle était la *théorie :* en pratique, cette convention subissait de fréquentes et sensibles altérations.

B. *Le latin antique et la quantité.*

9. — *a)* Le *sermo urbanus,* sauf sur un seul point, remplissait toutes les conditions de liberté exigées par le *rythme naturel* ou libre, appliqué à la parole : les proportions entre les phrases, les membres de phrase, les incises et même les rythmes élémentaires, n'avaient d'autres lois que le plaisir de l'oreille et la beauté de la composition.

Mais les mots employés étaient pesés au poids de leur *quantité conventionnelle,* celle-là même qu'ils avaient en poésie (1). Sur ce

(1) «Sed quia orationem omnem constare pedibus dixi...». QUINTILIEN, *Inst. Or.*, LX. 4. Cf. aussi Cicéron, *Orat.*, XXVIII. D'autres textes encore pourraient être cités ; ils le seront ailleurs.

point seulement, la métrique conservait tout son empire. De plus, dans tout le cours de la phrase, et surtout aux cadences, l'ordonnance des pieds métriques était soumise à des lois harmonieuses (cursus), qui produisaient sur l'oreille un plaisir analogue à celui des vers, dont cependant on devait éviter les cadences propres (1).

Malgré cela, il reste vrai de dire avec Cicéron que, en poésie et en prose, « les pieds sont identiques, mais la manière de les rassembler et de les combiner pour la poésie ne ressemble en rien à la disposition qui leur est assignée dans la prose » (2). Aussi la prose cicéronienne relève-t-elle bien plus du *rythme libre* que de la métrique, malgré l'art délicat qui y est déployé. De là son nom : *numerus oratorius* (3), nombre oratoire.

10. — Il y a une leçon à tirer de ces faits : c'est que le *rythme libre*, et spécialement le *nombre oratoire*, c'est-à-dire appuyé sur des paroles, peut exister en se basant sur autre chose que sur un vague brouillard de syllabes, confuses, sans limites précises, sans quantités appréciables : car nous le constatons : le nombre oratoire modèle, primitif, le nombre cicéronien, est établi sur un fondement métrique dont les éléments — les syllabes — s'apprécient, se pèsent, se mesurent, se comptent, en théorie au moins, avec une précision mathématique. Une assise de temps simples, ou de temps composés binaires ou ternaires, n'a rien de contraire au rythme libre musical, ni au rythme libre oratoire. Il faut noter cette conclusion, pour nous en souvenir au moment où nous rétablirons le *nombre libre et musical grégorien*.

11. — Quant à l'accent latin, le *sermo urbanus* n'en a cure, en ce qui touche au rythme, ni chez les Grecs, ni chez les Latins.

(1) Cf. *Introduction*, p. 32.

(2) Un seul texte en attendant les autres : « Versus saepe in oratione per imprudentiam dicimus. Est id vehementer vitiosum... ». CIC., *Or.*, 56, 189. Cité d'après L. LAURAND, *Études sur le style de Cicéron*, p. 133.

(3) « Verum ea quae efficitur e pedibus, aequa conclusio, nomen aliquod desiderat : quid sit igitur potius, quam *numerus*, et oratorius numerus, ut euthymema rhetoricus syllogismus? Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne M. quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut quum pro composito dixero *numerum*, et ubicumque jam dixi, oratorium dicere intelligar ». QUINTILIEN, *Inst. Or.*, LX. 4.

« Leurs traités de rhétorique conseillent ou déconseillent à l'orateur certaines combinaisons de longues et de brèves, et entrent à cet égard dans les détails les plus minutieux; mais nulle part ils ne semblent concevoir seulement la pensée que l'accent puisse contribuer à l'euphonie » (1). A cette époque, l'accent n'était qu'une pure mélodie. Nous le montrerons, lorsque nous traiterons *ex professo* de la deuxième période de l'accent latin.

12. — *b)* Le *sermo plebeius*, lui, n'a rien de métrique; la quantité prosodique ou conventionnelle lui est étrangère : les principes qui l'informent sont tout différents; ce sont : la *quantité naturelle*, c'est-à-dire le poids naturel des syllabes, et l'*accentuation*. Dans ce langage vulgaire, surtout lorsqu'il est appliqué à la musique, chaque syllabe compte pour un *temps simple*. (*N. M. G.*, IIe Part., ch. V).

Il ressemble au *sermo urbanus* en ce qu'il appartient comme lui au rythme libre : les phrases, les incises, grandes ou petites, sont affranchies des règles fixes de la poésie, et les proportions harmonieuses qui se font sentir entre tous les membres ne sont déterminées que par le jugement de l'oreille.

Il est cependant vrai de dire que le rythme oratoire vulgaire a quelque chose de plus « vague », de plus « indéterminé » (2), que le rythme cicéronien, et que celui-ci à son tour est moins précis que le rythme grégorien qui, lui, est *musical*.

Il y aurait donc comme une sorte de hiérarchie, entre le rythme *plebeius*,
» *urbanus*,
» *musical grégorien*.

Tout ceci s'éclairera par la suite.

(1) HAVET, *Métrique*, p. 227. — « De nombreux textes de grammairiens roulent d'ailleurs sur la différence de la prose et des vers, du rythme et du mètre. Depuis Cicéron jusqu'aux grammairiens du Ve siècle, l'enseignement est exactement le même; aucun d'eux, en traitant de l'accentuation dans la phrase ou dans le discours, ne s'inquiète de l'accent du mot, et bien qu'il soit question de prose, tous ne tiennent compte que de la quantité ». J. VENDRYES, *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, p. 69. — « Quant à l'accent grammatical, Cicéron ne lui attribue aucun rôle dans les clausules ». L. LAURAND, *op. cit.*, p. 187.

(2) Ce sont les expressions dont se sert M. L. Laloy, et que nous avons rapportées dans notre *Introduction*, p. 37.

§ 2. — Le latin ecclésiastique.

Ses deux principes : l'accentuation et la quantité naturelle.

13. — Ces deux langues sœurs, le *sermo urbanus* et le *sermo plebeius*, vécurent côte à côte pendant plusieurs siècles. Toutefois à mesure qu'elles s'éloignaient de leur source commune, de la *prisca latinitas*, elles se différenciaient plus nettement. Ce fut au temps de Cicéron et de César que les dissemblances furent plus tranchées.

Mais cette dualité ne pouvait durer. A raison même de sa nature factice, la langue littéraire était condamnée à succomber tôt ou tard sous l'effort journalier du parler vulgaire, contre lequel les lettrés eux-mêmes ne pouvaient se défendre dans les relations ordinaires de la vie.

Dès le siècle d'Auguste, les deux langues se rapprochèrent; peu à peu les différences se réduisirent; la littérature écrite se ressentit de cette lente évolution, et insensiblement la quantité artificielle disparut pour faire place à la quasi-égalité des syllabes et, en même temps, à l'accent mélodique et fort. C'est l'époque de la *poésie tonique*, du *cursus tonique* dans la prose, et de ce que l'on pourrait appeler la *musique tonique.*

Vers le sixième siècle, toutes les différences s'étaient évanouies pour se fondre dans une langue unique, le *latin ecclésiastique,* sur lequel s'appuient, se déploient toutes les mélodies grégoriennes.

14. — Il importe de mettre au clair comment les mêmes mots latins présentent une *matière rythmique* totalement différente, selon qu'on les analyse prosodiquement, ou toniquement, c'est-à-dire d'après leur quantité conventionnelle ou leur quantité naturelle.

15. — Pour un poète classique et pour un prosateur cicéronien, les mots suivants forment quatre pieds distincts, qui ne peuvent se confondre :

∪ ∪ *casa*,	pyrrhique,	2 temps
— ∪ *arma*,	trochée,	3 temps
∪ — *erant*,	iambe,	3 temps
— — *fundunt*,	spondée,	4 temps.

Or, pour un poète tonique, pour un prosateur se servant du latin ecclésiastique, et pour un musicien grégorien, ces quatre mots sont identiques parce que tous ont l'accent sur la pénultième : *cása*, *árma*, *érant*, *fúndunt*, et ne comptent que pour deux temps simples. C'est le *spondée tonique* ou *paroxyton*, composé d'une syllabe forte et d'une syllabe faible (1).

16. — On voit apparaître ici, avec le principe de l'accent, l'élément *force*, dont il n'était question comme élément rythmique, au moins théoriquement, ni dans la poésie classique, ni dans la prose *urbana*.

17. — De même les pieds prosodiques

∪ ∪ ∪ *facere*,	tribraque,	3 temps
— ∪ ∪ *corpora*,	dactyle,	4 temps
∪ ∪ — *capiunt*,	anapeste,	4 temps
— ∪ — *filios*,	crétique,	5 temps

se réduisent à une seule forme sous l'influence de l'accent :

fácere, *córpora*, *cápiunt*, *fílios*.

(1) « On peut s'attendre à ce que dans une si longue vie, le cursus ne soit pas resté immuable. Et, de fait, il a, peu à peu, par une série de changements insensibles, subi une importante évolution ». L. LAURAND, *op. cit.*, p. 369-371.

Parmi les principaux changements qu'il constate, L. Laurand cite les suivants :

«... L'influence de l'accent supplante de plus en plus celle de la quantité. C'est là un phénomène très général dans l'histoire de la langue latine à cette époque ; mais particulièrement visible dans le cursus. Ainsi, le dichorée finit par n'être plus la double alternance d'une longue et d'une brève (— ∪ — ∪ *comprobavit*) ; il devient plutôt la double alternance d'une syllabe accentuée et d'une atone ; il importe peu que les syllabes soient longues ou brèves : *éxoràntes* devient l'équivalent de *ádjuvèmur* et de *vídeàmur*.

De même le crétique n'est plus composé d'une longue, une brève, une longue (— ∪ —), mais plutôt d'une syllabe accentuée, suivie d'une atone et d'une syllabe portant l'accent secondaire. Par exemple *precibus* composé de trois brèves est presque l'équivalent de *alteros* où pourtant se trouvent deux longues ; la place des accents étant la même, la différence rythmique entre ces deux mots s'efface de plus en plus.

Par suite de l'influence croissante que l'accent acquiert, la division des mots devient, elle aussi, de plus en plus importante ; car d'elle dépend en partie la place de l'accent. Ainsi, le dichorée, étant surtout une série de quatre syllabes

Tous ces mots ne comptent plus que pour trois temps simples; c'est le *dactyle tonique* ou *proparoxyton*, composé d'une syllabe forte et de deux faibles.

18. — De même encore les pieds

∪ – ∪ *amore*,	amphibraque,	4 temps
∪ – – *reponunt*,	bacchius,	5 temps
– – ∪ *descende*,	antibacchius,	5 temps
– – – *contendunt*,	molosse,	6 temps

ont pour forme unique tonique :

amóre, repónunt, descénde, conténdunt,

et valent trois temps simples comme les mots de la série précédente, dont ils se distinguent seulement par la place de l'accent.

19. — Enfin les seize pieds de quatre syllabes, depuis le plus léger :

∪ ∪ ∪ ∪ *reficere*, procéleusmatique, 4 temps,

jusqu'au plus lourd : – – – – *conflixerunt*, dispondée, 8 temps,

se réduisent tous, en vertu de l'accentuation tonique, à des mots valant tous quatre temps simples; ils se terminent, soit en forme dactylique tonique : *refícere*, soit en forme spondaïque tonique : *conflixérunt*. C'est toujours le triomphe de l'accent et de la quantité naturelle sur la quantité artificielle de la poésie (1).

Cependant, dans son triomphe même, l'accent dut subir l'influence de la quantité : c'est elle qui, dans chaque mot, fixe la

alternativement accentuées et atones, ne pourra plus être formé par un trisyllabe précédé d'une longue. *Hos | tes feramus* était pour Cicéron l'équivalent de *vos* | *comprobavit;* mais *hóstes ferámus* est au point de vue de l'accent tout différent de *vós cómprobávit* et ressemble bien plus à *hóstes caedámus*».

(1) Ce sont là des faits irrécusables, et qui prouvent l'égalisation pratique de la durée des syllabes. Cette évolution que nous constatons dans la poésie a eu naturellement sa repercussion dans la musique. Sans doute, ce n'est plus le «rythme» au sens ancien; c'est du rythme cependant. Les anciens n'ont pas épuisé les formes rythmiques, pas plus que les formes mélodiques.

place de l'accent. Si la pénultième est longue, elle est accentuée; si elle est brève, l'accent est reporté sur l'antépénultième. La quantité conventionnelle eut aussi, après sa défaite, un retentissement sur le timbre des voyelles, et ce fut tout; elle disparut pour toujours.

20. — Ce triomphe de l'accent fut long à s'affirmer. Longtemps les deux formes de langage subsistèrent parallèlement : la composition du répertoire liturgique romain en est lui-même une preuve manifeste. Les textes des Sacramentaires, léonien et gélasien (ve siècle), appartiennent encore, pour une grande part, à l'influence classique, au nombre cicéronien; mais les pièces du Graduel, de l'Antiphonaire et du Responsorial romains : antiennes, répons, etc., relèvent du latin ecclésiastique, et sont soumises à la loi de l'accentuation et de l'égalité des syllabes.

21. — Il sera facile de suivre les traces de cette lente transformation lorsque nous étudierons plus loin les cadences littéraires ou *cursus* des textes liturgiques, et les cadences musicales qui en dérivent. On pourra constater comment, dans cette lutte sourde entre la quantité prosodique et l'accent, la prose métrique elle-même subissait pratiquement la prononciation accentuée de l'usage populaire. Ce fut d'ailleurs par le langage populaire que s'infiltra d'abord la domination de l'accent. En réalité, vers le ve et le vi^e siècles, tous les textes liturgiques de l'Antiphonaire sont soumis à l'accent et à la quantité naturelle. C'est ce fait qu'il importe de retenir pour les études qui vont suivre : les conséquences pratiques au point de vue musical grégorien en sont incalculables.

22. — Avant d'entrer dans l'étude détaillée du latin ecclésiastique et de son rythme, il était nécessaire d'apporter quelques précisions sur ces divers aspects de la langue latine :

le latin ANTIQUE, avec ses deux formes :

sermo urbanus, ou prose classique, basé sur la quantité conventionnelle des syllabes;

sermo plebeius, ou langue vulgaire, basé sur la quantité naturelle des syllabes, et se laissant de plus en plus envahir par l'accentuation;

le latin ECCLÉSIASTIQUE, basé sur l'égalité pratique des syllabes, et l'accentuation tonique.

23. — Il faut soigneusement remarquer aussi que le latin *ecclésiastique*, une fois formé, au cours des IVe, Ve, VIe siècles, est resté, pendant les siècles suivants, à peu près stable au moins dans les grandes lignes : mots, grammaire, syntaxe, etc., ont été peu modifiés (sauf les vagues de décadence qui ont passé sur lui aux VIIIe-IXe s.).

A côté de cette langue ecclésiastique, écrite ou parlée (1), il existait au Moyen-Age un autre latin plus vivant, par là même plus mobile : celui des différents peuples de la chrétienté occidentale, gaulois, italiens, espagnols, etc., et dont la corruption progressive amena peu à peu la formation des langues romanes.

24. — *Le chant grégorien a été composé sur le latin* ECCLÉSIASTIQUE, *tel que nous venons de le définir. C'est donc sur ce latin-là, et non sur un autre, que nous appuyons nos travaux et nos théories.*

Et les critiques provenant des « classiques », aussi bien que des « romanistes » (2), ne portent pas : elles sont à côté de la question. Nous le signalons, car les confusions, en ces matières, sont très fréquentes dans l'esprit des modernes.

ARTICLE 2. — RYTHME ORATOIRE ET RYTHME MUSICAL. L'AXIOME « CANTABIS SYLLABAS SICUT PRONUNTIAVERIS ».

25. — Encore faut-il s'entendre sur la façon dont ce latin doit être prononcé et chanté, et ne pas abuser de certaines formules toutes faites, dangereuses par l'imprécision même des termes dans lesquels elles sont conçues.

Parmi celles qui ont eu le plus de succès, il en est une, dont l'origine nous est d'ailleurs inconnue, et qui a généralement

(1) M. A. Giry, dans son *Manuel de Diplomatique*, p. 441, fait remarquer qu'aux IXe-XIe siècles « le latin, mort comme langue vulgaire, se conserve comme langue *littéraire*, *ecclésiastique*, *juridique* et *administrative* ».

(2) Aujourd'hui la science philologique a jeté une grande lumière sur ces questions. Profitant du recul des siècles, elle a pu, dans cet immense chaos de la formation des langues romanes sur les ruines de la langue latine, débrouiller jusque dans les plus infimes détails les causes de ces transformations qui ont duré des siècles. Grâce à ces travaux magnifiques, beaucoup de choses s'éclairent, s'expliquent, s'ordonnent ; le latin ecclésiastique prend sa place historique et logique, et par suite les mélodies grégoriennes qui s'appuient sur lui.

aujourd'hui la valeur d'un axiome : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris.* On la trouve en tête de beaucoup de *Méthodes* de chant grégorien, qui n'en sont qu'un long commentaire. Il serait bon cependant de ne pas se payer de mots; et avant de l'admettre, il faudrait l'examiner d'un peu plus près, afin de voir en quel sens elle est acceptable, et en quel sens elle ne l'est pas.

De fait, et malgré son étroitesse, elle renferme beaucoup de vrai, qu'il importe de retenir; quant aux explications exagérées dont on l'entoure trop souvent, elles sont à rejeter absolument.

§ I. — De quelle « prononciation » s'agit-il?

26. — Avant tout, il est nécessaire de bien préciser le sens des mots : *sicut pronuntiaveris.*

De quelle prononciation s'agit-il? De la prononciation de la langue latine, c'est entendu. Mais il y a eu plusieurs phases dans l'histoire de cette langue, et, par suite, plusieurs manières de prononcer les mots latins.

De la prononciation latine classique, à base de quantité, il ne peut être question : elle était morte, ou à peu près, avant la naissance de l'art grégorien, qui n'en a gardé que de rares vestiges.

Si l'on descend quelques siècles, on se trouve en face du latin parlé par les peuples barbares qui ont envahi l'empire et s'y sont établis, Goths, Francs, Vandales etc... Chacun d'eux torture à sa façon la langue romaine. Chez tous, la quantité classique achève de disparaître, les voyelles modifient leur timbre, les consonnes s'altèrent de mille manières, et, chose encore plus grave, les syllabes antétonique et postonique s'affaiblissent et souvent tombent entièrement. Seule, au milieu de ces ruines, la syllabe tonique reste debout :

bonitátem devient *bonté, bonta*

verecúndia — *vergogne, vergogna* etc.

Bref, on fait si bien en Gaule, en Italie, en Espagne, etc., qu'après quelques siècles d'évolution, chacun de ces pays a sa langue particulière, nationale; ce sont les langues *romanes.*

Le chant grégorien, né à Rome du IVe au VIe siècle, n'a rien à voir avec ces filles dégénérées de la langue latine; elles arrivent trop tard; elles ont vu le jour, se sont développées lentement, alors que déjà la musique liturgique était formée au centre de la chrétienté; elles n'ont pu avoir sur elle aucune influence. Il fallait cependant en parler ici pour les écarter, car des philologues sérieux ont pensé que ces idiomes tardifs avaient bien pu influer sur la formation de la mélodie grégorienne, sur sa nature, ses formes diverses, et par voie de conséquence, sur son exécution. Partant de ce point de vue, ils ont essayé des comparaisons qui, à peine commencées, les ont surpris et déroutés. Et à cela rien d'étonnant; tout, dans le chant grégorien, proteste contre de tels rapprochements; le contraste est complet entre la mélodie romaine et le latin en voie de se romaniser.

27. — Nombreux sont, au contraire, les points de contact entre cette même mélodie et le latin ecclésiastique, tel qu'on le parlait à Rome du IVe au VIIe siècle : là, les voyelles conservent chacune leur timbre, les consonnes chacune leur articulation propre, l'accent sa mélodie et sa légèreté; mais surtout pas une syllabe ne tombe. Tous ces faits se reflètent fidèlement dans la mélodie grégorienne. Dès lors, c'est sur la prononciation du latin ecclésiastique que devra se régler celle des textes liturgiques adaptés aux cantilènes grégoriennes : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris.*

28. — Encore le modèle ne peut-il être le latin en usage dans la conversation journalière; les négligences qui le caractérisent et en ont amené la décadence nous obligent à l'écarter. C'est dans le latin déclamé des grands auteurs des IVe-Ve-VIe siècles, St Ambroise, St Hilaire, St Léon le Grand, St Grégoire, que notre axiome a le plus de chance de se réaliser.

§ 2. — Différences entre l'art oratoire et l'art musical.

29. — Pourtant il ne faut rien exagérer. Qu'il y ait, entre la parole déclamée et le chant liturgique soumis au rythme libre, des lois communes, certaines ressemblances (que l'on s'efforcera d'ailleurs de mettre en lumière), ceci est incontestable. Mais il n'est pas moins incontestable qu'entre ces deux arts, l'un

oratoire et l'autre musical, il existe des différences notables, graves, dont la méconnaissance peut entraîner de sérieuses méprises dans la pratique du chant grégorien. Ces différences sont manifestes : il suffit d'entendre parler un orateur et d'entendre chanter un artiste grégorien, pour reconnaître aussitôt que la diction oratoire a ses règles, et la diction musicale les siennes. Entrons dans quelques détails.

A. *L'art oratoire.*

30. — Tout d'abord la *déclamation oratoire* a sa tonalité, sa mélodie propre. Cette mélodie n'est soumise à aucune gamme précise; les intonations dont elle fait usage passent par une série de sons indéfinis, *continus*, selon l'expression antique; elles sont entièrement livrées au choix, au goût, à l'art de l'orateur.

31. — La déclamation oratoire possède encore en propre son mouvement, son allure. Dans le discours, la rapidité de l'élocution permet difficilement d'apprécier la durée exacte des syllabes : leur égalité théorique est nuancée de mille manières. Bien plus, le rythme lui-même, non sans doute dans ses lois principales, mais dans mille détails, est laissé à la liberté et au goût de l'orateur. Il est vrai, celui-ci doit se soumettre aux règles qui l'obligent à bien distinguer ses phrases, ses membres de phrase, ses incidentes, à bien accentuer, à bien respirer, etc.; mais dans l'observation de ces grandes lois, que de liberté encore, dans les pauses, les *morae vocis*, dans leur longueur, dans l'allure de la phrase! Et ce n'est pas tout : l'orateur accélère, précipite, retarde, modère son mouvement selon ses impressions personnelles ou celles qu'il veut produire sur les auditeurs.

A tout cela, nul inconvénient : c'est un *soliste*, qui conduit sa parole comme il l'entend; n'ayant pas à se soucier de l'ensemble des voix, il peut impunément s'abandonner à toutes les impressions de son âme; pourvu que sa diction soit correcte, harmonieuse, conforme aux lois générales du rythme, tout est bien.

B. *L'art musical grégorien.*

32. — Bien différents sont les procédés mélodiques et les allures rythmiques de la *diction grégorienne.* Plus on s'éloigne du débit

oratoire pur, pour aborder soit la psalmodie récitée à l'unisson ou modulée, soit le chant des antiennes et des longs mélismes responsoriaux ou alléluiatiques, plus aussi l'on se rapproche des manières d'être mélodiques et rythmiques de la musique ; et dès lors s'impose la nécessité d'une régularisation, d'une canalisation des lois propres à la déclamation oratoire, si l'on veut atteindre un bon résultat pratique.

Aussi bien, toutes ces lectures, toutes ces mélopées ne sont-elles pas simplement *déclamées*, elles sont *chantées*. La *mélodie* n'est plus abandonnée, comme dans la parole, à la volonté et au goût de l'exécutant : elle est soumise aux lois presque inflexibles de la gamme diatonique, et le chantre doit exécuter fidèlement la suite de notes qu'il a sous les yeux.

33. — D'autre part, le *mouvement* et le *rythme* de la mélodie, tout en restant du genre libre, ne jouissent plus des licences capricieuses de la parole. La rapidité et l'irrégularité ordinaires du débit oratoire sont tempérées, dans le chant liturgique, par la nécessité d'émettre les sons avec plus d'ampleur que dans la pure déclamation ; par la nécessité de prononcer voyelles, consonnes, syllabes, avec netteté, pureté : toutes qualités requises, il est vrai, de l'orateur, mais plus encore du chanteur. Par suite de ces exigences, les syllabes, les notes tendent à s'élargir, à s'égaliser ; leur durée devient plus aisée à sentir, à apprécier ; les différentes divisions rythmiques, grâce aux cadences mélodiques, sont mieux dessinées, plus arrêtées, et le mouvement général de la phrase est, lui aussi, plus égal et plus modéré (1).

(1) M. Laloy a fort bien montré les différences entre le langage parlé, la récitation des vers et leur chant :

« Sans doute, dit-il, [dans le rythme du langage ordinaire] les syllabes sont distinctes, sans quoi il n'y aurait plus trace de division du temps, c'est-à-dire de rythme ; mais cette distinction n'est pas nette, parce que la voix, glissant rapidement sur les voyelles et les consonnes, les égalise presque entre elles ; une brève n'a pour ainsi dire pas de durée appréciable ; une longue se perçoit mieux, sans que toutefois on lui puisse assigner une longueur définie. C'est dire que le rapport de quantité, sur lequel se fonde toute la métrique ancienne, est un rapport conventionnel, applicable à la seule poésie, et non à la langue ordinaire, où l'on arrivait seulement à distinguer, comme dans les langues modernes, des syllabes un peu plus étendues que les autres, et non pas doubles des autres.

« Il y avait une prosodie du langage parlé, et une prosodie des vers chantés,

34. — Ajoutez à cela que la phrase littéraire est souvent pénétrée et transformée par la phrase musicale, dont la mélodie distend les syllabes et les mots, allonge même les syllabes brèves, et impose au texte sa propre accentuation et son rythme purement musical. Par exemple, il est clair que lorsque la mélodie grégorienne nous présente un mot latin ainsi *musicalisé* :



Dómi- ne

elle ne prétend pas que nous lui appliquions à la lettre l'axiome : *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris!*

35. — Ajoutez encore que ces lectures et mélodies sont chantées à *l'église*, avec la noblesse et la gravité qui conviennent au service divin, avec une expression contenue, calme et sereine, et qu'elles sont chantées à l'unisson par des chœurs plus ou moins nombreux; et vous comprendrez comment les excessives libertés, mélodiques et rythmiques, du débit oratoire ne peuvent en aucune manière convenir aux mélodies grégoriennes, dont l'interprétation ne peut être satisfaisante qu'à la condition de suivre un certain nombre de règles précises et détaillées.

36. — Prendre à la lettre, comme on le fait trop souvent, l'axiome *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris*, serait donc une exagération, qui placerait les théoriciens dans l'impossibilité de tracer des règles d'exécution précises, comme il en faut dans les chœurs, et les praticiens, dans l'impossibilité d'arriver à une interprétation d'ensemble, digne de l'art et de l'office divin.

qui ne se ressemblaient que de loin. Quant aux vers récités ou déclamés, on leur donnait un débit intermédiaire, où les valeurs respectives des longues et des brèves n'étaient qu'à peu près respectées; c'est ainsi qu'on lisait les vers d'Homère; les rythmiciens délicats se refusaient à compter pour deux temps des longues qui n'atteignaient pas exactement cette durée; et, dans un vers à mouvement rapide, les dactyles faisaient presque l'effet de trochées. Tout changeait, au contraire, sitôt que la musique intervenait : la longue se prolongeait jusqu'à valoir deux fois la brève, et le compositeur pouvait même l'allonger encore, et lui donner trois ou quatre temps. Ainsi naissait une prosodie spéciale... ». *Aristoxène de Tarente*, p. 293.

37. — Nous considérons comme très importantes ces remarques préliminaires : elles placent la question rythmique sous son vrai jour; car, à notre avis, il est aussi impossible d'adapter au chant grégorien la pleine liberté rythmique de la diction oratoire, avec ses licences et ses nuances insaisissables, que de lui en appliquer les intonations mélodiques indécises.

38. — Ces réserves faites, il reste vrai de dire que le rythme ou *nombre musical* libre du chant grégorien a des affinités étroites avec le rythme oratoire libre du discours : tous deux sont libres, tous deux s'appuient sur des paroles et en adoptent le rythme, sauf quand il plaît à la musique grégorienne de s'en dégager avec plus ou moins d'aisance ou de liberté, ce qu'elle ne fait d'ailleurs, nous le verrons dans la suite, que pour un temps et avec la plus habile, la plus artistique délicatesse.

CHAPITRE II.

LES SYLLABES.

ÉTUDE DE LA SYLLABE ISOLÉE, TEMPS PREMIER RYTHMIQUE.

39. — « Ceux qui s'occupent du rythme s'appliquent tout d'abord à reconnaître la valeur des lettres elles-mêmes, puis des syllabes, et n'abordent le rythme qu'en dernier lieu ».

Ainsi parlait Platon (1). Nous suivrons son conseil.

40. — Nous avons quelque idée déjà, par ce qui précède, de la *matière littéraire*, sur laquelle s'appuient les mélodies grégoriennes. Cette matière et la mélodie qui lui est associée vont fournir tous les éléments qui constituent le *nombre musical grégorien :* le temps premier, le temps composé, le rythme élémentaire, simple, et composé, les incises, les membres, les phrases et enfin les périodes.

Et d'abord *le temps premier.*

ARTICLE 1. — LA SYLLABE ISOLÉE, TEMPS PREMIER RYTHMIQUE.

41. — Le principe fondamental, qui ressort du chapitre précédent, art. 1, c'est l'égalité quantitative approximative des syllabes du texte liturgique. Cette égalité deviendra plus évidente à mesure que nous avancerons dans notre étude ; mais, déjà, nous profiterons de la connaissance sommaire que nous avons, pour établir la première base du rythme grégorien.

42. — *La syllabe, ictus individuel, temps premier.* — Dans le chant syllabique, chaque syllabe, avec la note qui lui correspond, constitue le *temps premier, élémentaire* (*N. M.* I, p. 36, n° 31), base matérielle de tout rythme, et, par conséquent, *l'ictus individuel.*

L'*ictus individuel* n'était pas inconnu des anciens, même sous ce nom d'*ictus :*

(1) *Cratyle*, 424, c.

Voici d'abord un texte très clair de Terentianus :

> « Ergo cum duas videbis esse junctas syllabas,
> effici pedem necesse est, sint breves ambae licet :
> una longa non valebit edere ex sese pedem,
> *ictibus quia fit duobus*, non gemello tempore.
> Brevis utrimque sit licebit, *bis ferire* convenit :
> parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit
> (ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θέσιν) :
> una porro *bis feriri* quando poterit syllaba? » (1)

« Ainsi lorsque vous verrez, jointes ensemble, deux syllabes, elles formeront nécessairement un pied, fussent-elles brèves toutes deux. Une longue ne saurait, à elle seule, constituer un pied, parce que le pied *résulte de deux ictus distincts,* non d'un temps doublé (non gemello tempore). En effet, alors même que les deux syllabes seraient brèves, il faut *frapper deux fois :* d'abord le son s'élève (ce que les Grecs appelaient *arsis*), ensuite il s'abaisse (ce qu'ils nommaient *thésis*). Comment en effet une seule syllabe pourrait-elle être *frappée deux fois?* ».

De cette citation, ne retenons pour l'instant que l'incise : *(Pes) ictibus quia fit duobus.* — Il s'agit bien ici de deux syllabes brèves (ce qui est notre cas), ayant chacune leur *ictus individuel* (*N. M.* I, n[os] 28-32). La légitimité de cette expression est ainsi justifiée par le texte de Terentianus. La réunion de ces deux *ictus* est la condition du pied, et dès lors du rythme; nous le verrons plus loin.

Diomède enseigne la même doctrine : « Pes ergo tunc dicitur, quando duae sunt syllabae, quoniam arsin et thesin in pedibus quaerimus, non ubi duo tempora sunt. Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia *ictibus duobus arsis* et *thesis, non gemello tempore* perquirenda est » (2).

« Il y a "pied" quand il y a deux syllabes, car nous exigeons du pied qu'il y ait arsis et thésis, et non pas seulement la durée de deux temps. Une longue seule ne pourra donc constituer un pied, car l'arsis et la thésis ne sont obtenues que par *deux ictus* et non par un temps doublé ».

(1) *De Metris*, v. 1340-1347. — KEIL, vol. VI, p. 365.
(2) *Art. gramm.* Lib. III, *de Pedibus*.. — KEIL, vol. I, p. 475, lin. 1-4.

Plus loin, lorsque nous étudierons le rythme du mot (ch. VI), nous reviendrons sur ces mêmes textes, et nous les expliquerons plus en détail.

43. — *Qualités rythmiques de la syllabe.* La syllabe *isolee,* prise en soi, indépendamment de sa place dans le mot, a toutes les qualités, toutes les aptitudes qui sont attribuées *au temps premier :*

a) Elle est *indivisible ;*

b) Elle peut se condenser, *se réduire* légèrement, sans se subdiviser;

c) Elle peut *s'élargir*, mais sans remplir, si elle ne porte qu'une note, la durée de deux temps (1). Il va sans dire qu'en musique de longues vocalises peuvent se chanter sur la même syllabe;

d) Elle peut être *forte* ou *faible* à volonté, selon sa place dans le mot, dans la phrase, dans la mélodie;

e) Enfin elle sera *aigüe* ou *grave,* également selon son rôle dans le mot, la phrase ou la mélodie.

Avant de développer ces idées, consacrons quelques pages à la composition des syllabes, et à leur prononciation.

ARTICLE 2. — ÉLÉMENTS MATÉRIELS CONSTITUTIFS DES SYLLABES. VOYELLES ET CONSONNES.

§ 1. — Composition des syllabes.

44. — Deux éléments peuvent entrer dans la composition d'une syllabe : les *voyelles* et les *consonnes.*

« On appelle *voyelles,* les lettres qui, par elles-mêmes, et sans le secours d'aucune autre lettre, ont une voix, un son » (2).

La diphtongue, — double voyelle — « est une combinaison de deux voyelles qui, tout en étant prononcées d'une seule émission de voix, font cependant entendre un double son » (3).

« On appelle *consonnes* les lettres qui, sans le secours d'une voyelle, ne peuvent pas se prononcer, ou ne se prononcent qu'imparfaitement » (4).

(1) *N. M. G.* I, n°s 33-35.

(2) G. EDON. *Ecriture et prononciation du latin savant et du latin populaire*, p. 26.

(3) *Ibid.*, p. 34.

(4) » p. 45.

45. — *Trois sortes de syllabes.* — On peut distinguer trois sortes de syllabes :

1° la syllabe *nue* (1),

2° la syllabe *consonnante*,

3° la syllabe *close* ou *fermée* (2).

La syllabe est *nue*, lorsqu'elle est formée par une seule voyelle : a, e, i, etc.

La syllabe est *consonnante*, lorsqu'elle commence par une ou plusieurs consonnes : le, la, tra, spe, etc.

La syllabe est *fermée* ou *close* lorsqu'elle finit par une ou plusieurs consonnes : am, in, ant, etc.

Une syllabe peut être à la fois *consonnante* et *close :* per, tam, cum, etc.

§ 2. — Prononciation des syllabes.

46. — Le premier devoir du lecteur et du chanteur est d'acquérir une bonne prononciation. On y arrive par

a) l'émission pure des *voyelles*,

b) l'articulation nette des *consonnes*.

Une connaissance sommaire de la théorie générale des sons aidera puissamment à obtenir ce résultat; le maître pourra la compléter selon les capacités des élèves.

A. Notions générales théoriques.

1° LES VOYELLES. LEUR ÉMISSION.

47. — *Théorie générale des sons (d'après Darmesteter).* « Les voyelles sont les sons produits par le courant d'air qui, sorti des poumons avec plus ou moins de force, fait vibrer les cordes vocales et s'échappe sans trouver d'obstacle, diversement modifié suivant les diverses positions de la bouche. Les diverses voyelles ne sont que des modifications d'un son fondamental, modifications

(1) Les études faites sur la parole au moyen d'instruments spéciaux révèlent que même la syllabe *nue* est accompagnée d'un *frottement*, et donc au moins d'une sorte de consonne ; mais nous nous plaçons ici uniquement au point de vue de l'audition normale.

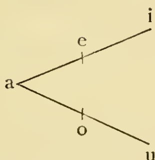
(2) On trouvera dans HATZFELD, *Dictionnaire de la Langue française*, d'autres expressions pour signifier les mêmes faits.

dues aux mêmes causes que ce qu'on appelle en physique ou musique le timbre. Autant le tube buccal peut, avec un même volume d'air, produire, par suite de ses positions diverses, de sons différents, autant il y a de voyelles. Par suite leur nombre est infini.

» Pourtant avec toute la variété des sons qu'embrassent les langues humaines, elles peuvent rentrer dans cinq classes, à savoir : **a**, **e**, **i**, **o**, **u** (ou); ce sont là comme les points saillants du fonctionnement du système vocalique.

» **A** est le son fondamental. Il se divise en deux séries distinctes, l'une montant vers **e** et vers **i**, l'autre descendant vers **o** et vers **u**.

» Entre **a** et **e**, il n'y a point de solution de continuité, mais une ligne ininterrompue de modifications graduelles et insensibles : **a** prononcé avec un éloignement de plus en plus grand des extrémités des lèvres aboutit à **e**, qui, devenant plus grêle, s'amincit graduellement et aboutit à **i**. D'autre part, **a**, s'assourdissant par le rapprochement des extrémités des lèvres, passe à **o** et de là à **u**. Cette graduation des sons peut se représenter par le tableau suivant :



» Entre **a** et **i** d'une part, et **a** et **u** d'autre part, il y a place pour un nombre infini de voyelles, les unes plus voisines de **a**, les autres plus voisines de **i** et de **u**, et qui se rapprochent plus ou moins des sons désignés par **e** et par **o** » (1).

Ces sons intermédiaires varient selon les langues, et, dans une même langue, selon les époques.

48. — *Prononciation des voyelles dans le latin classique.* « Le latin classique possédait ces cinq voyelles. Elles pouvaient toutes être

(1) DARMESTETER. *Traité de la formation de la langue française*, p. 106-107

longues ou brèves, c'est-à-dire que leur émission était plus ou moins prolongée » (1).

49. — *Vocalisme du latin vulgaire*, ou parlé (latin des textes liturgiques). « Il a éprouvé de graves modifications pendant la période impériale. Les voyelles ont cessé peu à peu d'être prononcées longues ou brèves, et en sont venues à différer entre elles seulement par le timbre ». Le latin vulgaire possédait en tout sept voyelles :

i, é, è, a, ò, ó, u (ou)
nido, téla, mèl, mare, bòve, flóre, muro

que nous retrouvons, en français moderne, dans les mots suivants:

nid, dé, sel, patte, port, pot, tour (2).

50. — *Prononciation romaine actuelle.* — Mais, dira-t-on, il faut donc connaître la quantité et les lois de la phonétique, pour parler, lire et chanter correctement le latin de l'Église? Non, la *prononciation romaine actuelle* dont nous donnerons les règles dans un paragraphe suivant, ne tient pas compte de ces différences, et chacune des voyelles **a**, **e**, **i**, **o**, **u** n'a pratiquement *qu'un son.*

51. — *Diphtongues.* — Aux voyelles se rattachent les *diphtongues*, ou doubles voyelles.

On comptait autrefois en latin huit diphtongues : **ai**, **ei**, **oi**, **ae**, **oe**, **au**, **eu**, **ou**.

Quatre : **ae**, **ei**, **oi**, **ou**, disparurent dès avant l'ère chrétienne.

Deux autres : **ae**, **oe**, formes altérées de **ai** et **oi**, se prononcent pratiquement comme **e** simple.

Eu s'assourdit de bonne heure en **u**. Cette diphtongue, d'origine grecque, est très rare en latin : *Euge.*

Reste la diphtongue **au** : elle se prononçait et se prononce encore en Italie avec le double son représenté en français par a-ou, mais d'une seule émission.

Faut-il considérer comme diphtongue le groupe **ui** dans le mot *alleluia?* Les grammairiens anciens tiennent unanimement pour la négative. Mieux vaut donc regarder l'i dans ce groupe **ui**

(1) BOURCIEZ. *Précis historique de phonétique française*, p. 1.
(2) *Ibid.*, p. 2-3.

comme une i consonne entre deux voyelles : *ejus = e-ius*, *majus = ma-ius*, *pejus = pe-ius*, *alleluia = allelu-ia* (1).

2° *LES CONSONNES. LEUR ARTICULATION.*

52. — *Classification des consonnes (d'après Bourciez).* Les consonnes latines étaient figurées graphiquement par dix-neuf signes qui se présentent dans l'ordre alphabétique suivant :

b, c, d, f, g, h, i, k, l, m, n, p, q, r, s, t, u, x, z.

Dans cette série, **i** et **u** consonnes étaient en réalité des semi-voyelles. A l'époque classique, la première avait le son de **y**; la seconde le son bilabial de **w**, qui n'est devenu labiodental qu'à la fin du Ier siècle après J.-C. Leur graphie respective par **j** et **v** date seulement de la Renaissance.

Si de cette série nous éliminons provisoirement **h**, qui est une aspirée laryngienne d'une nature spéciale;

k, qui est un signe équivalent à **c** et anciennement employé devant **a**;

q, qui, lui aussi, est un équivalent de **c**;

x, qui est une consonne équivalant à **c + s**;

et enfin **z**, qui est le signe d'un son composé, emprunté au grec, il nous restera, pour le latin parlé, les quatorze consonnes :

b, c, d, f, g, i, l, m, n, p, r, s, t, v,

auxquelles il faut ajouter **w** (orthographié **u**, et resté derrière **q**, **g**, quand **u** eut passé à **v**).

53. — La classification de ces quinze consonnes latines peut se faire à deux points de vue différents :

a) D'après le mécanisme de leur formation. Elles se divisent en *explosives*, *fricatives*, *vibrantes* et *nasales*. Les *explosives* et les *fricatives ou continues* peuvent être, soit des sourdes (**c**, **t**, **p**, **s**, **f**), soit des sonores (**g**, **d**, **b**, **v**).

b) D'après les organes qui servent à les articuler et d'après leur localisation dans la cavité buccale. Elles se forment en effet dans trois régions distinctes, et, en conséquence, doivent être réparties en trois familles principales; c'est sur cette division que seront établis nos exercices pratiques.

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, II, p. 52-53.

1° Les *gutturales* (vélaires, palatales), qui sont c, g, i ;

2° les *dentales*, qui sont t, d, s, r, l, n ;

3° les *labiales* (labiodentales, bilabiales), qui sont p, b, f, v, u, m.

Le tableau suivant tient compte de cette double classification, et des diverses subdivisions qu'elle comporte :

	Gutturales		Dentales	Labiales	
	Vélaires	Palatales		Labiodentales	Bilabiales
Explosives	c, g		t, d		p, b
Fricatives		i	s	f, v	u
Vibrantes			r, l		
Nasales			n		m

Expliquons brièvement chacune de ces expressions en vue des exercices pratiques qui vont suivre.

54. — « Horizontalement, les consonnes ont été classées d'après le mécanisme de leur formation :

a) Explosives. — (c = k, g dur, t etc.) Ce sont des consonnes qui se produisent avec une occlusion momentanément complète du canal buccal, puis une ouverture brusque laissant échapper la colonne d'air.

b) Fricatives ou continues. — Ce sont des consonnes pour lesquelles l'occlusion est incomplète. Le canal, qui laisse passer la colonne d'air, se trouve rétréci sur divers points, de façon à produire un frottement prolongé, d'où le nom de *continues* qu'on leur donne parfois.

c) Vibrantes. — Ce sont des consonnes qui sont produites avec interposition d'un obstacle tremblotant (la luette pour **r** uvulaire, le bout de la langue pour **r** dental); ou bien l'air s'échappant de chaque côté de la langue (pour **l**, vibrante latérale).

d) Nasales. — Ce sont des consonnes pour lesquelles l'occlusion est complète comme pour les explosives : elles s'en distinguent seulement en ce que, le voile du palais restant baissé, l'air s'échappe par le nez. Les *nasales* et les *vibrantes* sont souvent réunies sous le nom commun de *liquides.*

55. — Verticalement, les consonnes ont été classées d'après leur localisation dans la cavité buccale. Elles se forment en effet dans *trois régions distinctes.*

Les consonnes de la *1re région* sont les *Gutturales :*

elles sont dites *vélaires*, si leur point d'articulation se trouve près du *voile* du palais : **c** = **k** *(car)*, **g** *(gare)*; ce sont les plus intérieures des consonnes ;

elles sont dites *palatales*, s'il est près du *palais* dur : **y** = **i** = **j**. (fr. *yeux;* lat. *jocundus*).

Les consonnes de la *2e région* sont les *Dentales :*

les *dentales* proprement dites : **t**, **d**, qui s'obtiennent avec fermeture momentanément complète du canal, lorsque le bout de la langue vient toucher l'extrémité des dents supérieures (fr. *tour*, *dé;* lat. *tu*, *de);*

s, **z** s'obtiennent par un mouvement identique des organes, mais avec fermeture incomplète (fr. *sang*, *zèle;* lat. *sanguis);*

r, **l** (fr. *revue*, *lit);*

n (fr. *nid).*

Les consonnes de la *3e région* (la plus extérieure de toutes, puisque le point d'articulation confine aux *lèvres*), sont les *Labiales* qui se subdivisent en *bilabiales* et *labiodentales :*

les *bilabiales :* **p**, **b**, formées avec occlusion momentanément complète des lèvres : (fr. *pas*, *but);* — et **u**, son qui s'entend dans le fr. *oui.*

les *labiodentales :* **f**, **v**, qui s'obtiennent en appliquant la lèvre

inférieure, non plus sur la lèvre supérieure, mais contre l'extrémité des dents d'en haut » (1).

Pour compléter et préciser ces notions générales et théoriques, nous ajoutons un résumé pratique des règles de la prononciation romaine du latin.

B. Résumé pratique des règles de la Prononciation romaine du Latin (2).

56. — La seule vraie prononciation normale du latin, c'est la prononciation préconisée par Pie X, Benoit XV et Pie XI : *la prononciation romaine.* Elle diffère de la prononciation de l'italien.

La prononciation romaine n'offre aucune difficulté sérieuse à un français : tous les sons-voyelles, toutes les articulations ont des équivalents dans notre langue. Il suffit d'un peu d'attention et d'exercice pour s'en rendre maître.

1° VOYELLES ET DIPHTONGUES.

a) Voyelles.

a, e, i, o n'ont chacune qu'un seul timbre, celui qu'on leur donne dans notre alphabet français :

alma ; bene ; ibi ; oleo.

REMARQUE. — e n'est jamais muet. — e et o n'ont jamais qu'un seul son *médiocrement ouvert*, comme dans les mots *nef*, *mets* et *mot* (3).

(1) BOURCIEZ. *Précis historique.* Toutes les explications qui précèdent sont tirées de l'*Introduction*, pp. XXIX-XXXV, et du ch. I de la Deuxième partie, pp. 125-127. Pour plus de détails, voir DARMESTETER. *Traité de la formation de la langue française*, pp. 108 et ss. Voir aussi les ouvrages de M. ROUSSELOT, en particulier ses *Principes de Phonétique Expérimentale.*

(2) Nous empruntons ces règles à la brochure suivante : *L'exacte Prononciation romaine du Chant grégorien basée sur les principes de l'émission vocale, par un Bénédictin de Solesmes.* Cf. *Emission des Voyelles latines* (avec figures), par le même. On pourra aussi consulter avec fruit les nombreux traités de prononciation romaine du latin publiés ces dernières années :

C. COUILLAUT. *La Réforme de la Prononciation latine.*

M. J. VOEGTLI. *La Prononciation normale du latin.*

DOM J. JEANNIN. *Remarques sur la Prononciation romaine du Latin.*

J. DELPORTE. *La Prononciation romaine du latin.*

W. A. AIKIN. *La Phonologie de la Prononciation latine (Revue Grégorienne*, 1911, 1912, 1913), etc., etc.

(3) Dans notre prononciation figurée, nous marquons l'*e* de l'accent grave pour indiquer ce timbre « médiocrement ouvert », *mais il faut bien se garder d'en exagérer la valeur.*

u se prononce toujours **ou** :

Deus meus = Dè-ouce mè-ouce.

Chaque voyelle devra toujours conserver la pureté de son timbre propre, *quelle que soit la consonne qui suive.* Elle n'aura donc jamais le son nasal qu'elle a en français devant **n** et **mb, mp.** Dans les exemples suivants, dégagez bien la voyelle :

ta-ntum ; te-nde-re ; co-nfu-nda-ntur ;
a-mbo ; se-mper ; co-mpati.

b) Diphtongues.

ae, oe ont le son de l'e simple :

tae-dium = tè-dium ; poena = pèna.

au, eu (et aussi **ei** dans les interjections) font entendre le son des deux voyelles, mais d'une seule émission :

lauda = laou-da ; euge = èou-djè ; hei = heï.

u, précédé de **q** ou de **ng**, conserve le son **ou** et forme diphtongue avec la voyelle suivante :

Qui, quae, quod, quam = koui, kouè, kouod, kouam.
Sanguis, langueo = sa-ngouisse, la-ngouè-o.

i semi-voyelle, c'est-à-dire employé pour **j** (appelé **i** long par les Italiens) forme diphtongue avec la voyelle suivante :

iam, maior, peius = iam, ma-ior, pè-iouce.

ou n'est jamais diphtongue :

prout, coutuntur se prononcent *pro-oute, co-ou-tountour.*

De même **ai** :

ait = a-it ; contraire = contra-ire.

ay se prononce **aï**, d'une seule émission de voix :

Raymundus = Raï-moun-douce.

2° CONSONNES.

RÈGLE GÉNÉRALE. **Toutes les consonnes s'articulent séparément.**

b, d, f, k, l, p, r, v et **x** se prononcent comme en français.

c, devant **e**, **i**, **y**, **ae**, **oe**, c'est-à-dire devant les sons **e** et **i**, se prononce **tch** :

cedo = tchè-do ; cibus = tchi-bouce ; cymbalum = tchi-mbaloume ; Caecilia = tchè-tchi-li-a ; caelum = tchè-loume.

cc, devant les mêmes sons, se prononce **ttch** :

ecce, siccitas = et-tche, sit-tchitas.

sc, devant **e**, **i**, **y**, **ae**, **oe**, se prononce comme notre **ch** français :

descendo = dè-chè-ndo.

Partout ailleurs, c'est-à-dire devant **a**, **o**, **u**, ou devant une consonne **c** se prononce **k** :

cado = kado ; credo = krè-do.

Remarque. — 1° Gardez-vous de confondre **c = tch** avec **sc = ch**. Dites *caelum = tchè-loume* et non pas *chè-loume*. Cette dernière prononciation constituerait un véritable barbarisme et ferait supposer que le mot s'écrit *scaelum*.

2° En latin, les sons chuintants ne sont jamais fortement «crachés» comme en français : avancez très peu les lèvres et conservez la pointe de la langue contre les dents inférieures.

ch se prononce **k** même devant **e** ou **i** :

pulcher, machina = poul-ke-r, ma-ki-na.

h se prononce **k** dans *mihi*, et dans *nihil* et ses composés (autrefois écrits *michi* et *nichil*) :

mi-ki ; ni-kil ; ni-kilum.

g, devant les sons **e** et **i**, se prononce **dj** :

agere, agilis = a-djè-re, a-dji-lis.

Partout ailleurs, c'est-à-dire devant **a**, **e**, **u**, ou devant une consonne, **g** se prononce comme dans le français *gant* :

galea ; gladius ; gloria.

gn se prononce d'une seule articulation comme dans le mot français *agneau* :

magnus, agnus = ma-gnouce, a-gnouce.

j forme diphtongue, nous l'avons dit, avec la voyelle suivante.

ejus = è-ius ; major = ma-ior.

m et **n**, contrairement à ce qui se fait en français, s'articulent même après une voyelle ; et celle-ci, avons-nous dit, ne se nasalise pas :

orientis ; compati = oriè-ntis, co-mpati.

s conserve toujours sa force; elle s'adoucit très légèrement entre deux voyelles mais jamais jusqu'à prendre le son de **z**.

transire = tra-ncire ; Iesus = Iè-s-us.

ti, devant une voyelle et précédé de toute autre lettre que **s**, **x** ou **t**, se prononce, non pas **si**, mais **tsi** :

patientia, etiam, gratia = pa-tsi-è-ntsi-a, è-tsi-a-m, gra-tsi-a.

xc, devant les sons **e** et **i**, se prononce **kch** :

excelsis = ek-chèlsis.

z se prononce **ds** :

Zizania = dsi-dsa-ni-a.

57. — Ajoutons quelques conseils sur les moyens pratiques qui conduisent à une bonne prononciation des voyelles, à une exacte articulation des consonnes.

Chacun des timbres différents des *voyelles* est obtenu par une situation particulière des organes de la bouche, surtout des mâchoires, de la langue et des lèvres; le jeu de ces trois agents concourt plus spécialement à la formation de chaque voyelle.

Il importe extrêmement de conserver la même position de la bouche durant tout le temps que doit durer l'émission de la voyelle; la moindre modification des organes produirait aussitôt une modification dans le son de la voyelle dont la pureté serait ainsi altérée.

Que chaque voyelle soit émise avec le son qui lui est propre; pas d'alliage, pas de confusion entre les voyelles. Que la voyelle, aussitôt prononcée, se fasse reconnaître sans hésitation, claire, précise : en cela consistent la clarté, la limpidité, la pureté du timbre.

Quant aux *consonnes* on devra bien les articuler. « Articuler », c'est mettre en relief tout les éléments des syllabes, au moyen d'une attaque nette des consonnes, et par suite des voyelles qui entrent dans leur composition. C'est donner, sans affectation, comme sans dureté, à chacun des éléments de la syllabe son énonciation régulière, entière, intelligible, ferme et cependant douce et moelleuse. Pour arriver à la perfection sur ce point, l'étude est nécessaire. Quand on sait bien articuler, la voix est toujours suffisante pour se faire entendre.

ARTICLE 3. — QUALITÉS RYTHMIQUES DE LA SYLLABE.

§ 1. — Durée ou poids des syllabes isolées.

58. — Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de la quantité classique, basée sur la différence artificielle des longues et des brèves. « Le latin de l'âge d'or est un parler admirable mais factice, œuvre des grammairiens et des lettrés grécisants, qui n'a jamais été la langue du peuple » (1). Aussi serions-nous tenté, si nous avions un parti à prendre, de nous ranger avec ceux qui croient que la *prose latine usuelle* n'a jamais tenu compte de la quantité; de tout temps, elle aurait compté les syllabes sans prendre garde aux nuances imperceptibles de durée qui existent entre elles par le fait de leur composition, de leur poids matériel ou même de leur place dans le mot.

59. — Ce fait, qui peut être discutable pour l'ère classique, ne l'est plus pour l'époque grégorienne, où le principe de l'accent a triomphé de celui de la quantité.

A cette époque, et plus tôt, il se produisait dans la prononciation le même phénomène qui se constate dans toutes les versifications où l'on compte les syllabes sans les peser. M. Guyau l'a fort bien senti, et exprimé dans ses *Problèmes de l'Esthétique moderne contemporaine* (p. 184), en ce qui concerne le vers alexandrin français : « L'alexandrin, type du vers français, repose sur cette loi, que si l'on fait entendre douze syllabes, les unes *brèves*, les autres *longues*, une sorte de moyenne s'établit entre leur quantité devenue incertaine aujourd'hui; elles se compensent l'une l'autre, elles se corrigent; après avoir défilé devant l'oreille de leur pas sonore, les unes en courant, les autres avec une démarche plus grave, elles laissent l'impression de douze individualités distinctes, sur lesquelles on peut compter également pour composer le bataillon sacré des vers. Cette assimilation des syllabes les unes aux autres ressemble un peu à ce qu'on appelle en musique le

(1) SALOMON REINACH. *Grammaire latine*, p. 333.

tempérament, avec cette différence que c'est la durée et non la hauteur des sons qui est ainsi tempérée ».

Si en francais, où les syllabes sont sensiblement plus longues les unes que les autres, le *tempérament quantitatif* s'établit avec tant de facilité, combien plus dans le latin liturgique où les différences de durée sont moins sensibles.

Examinons d'ailleurs d'un peu près le *poids naturel* des syllabes et nous verrons que les différences sont très légères.

A. Poids naturel des syllabes *nues*.

60. — D'abord toutes les *voyelles* sont de même durée; elles ont perdu la quantité qu'elles avaient dans le latin classique : le *timbre* seul les a distinguées pendant quelques siècles; aujourd'hui à Rome, chaque voyelle n'a plus qu'un seul timbre.

Les syllabes *nues* sont donc toutes égales entre elles; il faut le même temps pour émettre la voyelle la plus grêle **i** et la plus grave **u** (=**ou**).

Quant aux consonnes qui revêtent les voyelles, elles ne modifient pas sérieusement leur valeur.

B. Poids naturel des syllabes *consonnantes*.

61. — Si les consonnes *précèdent* les voyelles — syllabes *consonnantes* — la modification est nulle ou à peu près : la poésie elle-même, si délicate, si attentive sur ce point, n'allonge jamais une voyelle pour ce fait. Par exemple, ŏ est bref dans tous les cas suivants :

Ŏriens, *rŏ-go*, *trŏ-phaeum*, *strŏ-pha* (1).

62. — Denys d'Halicarnasse, il est vrai, fait une remarque qui semble, à première vue, contredire cette doctrine. Après avoir dit,

(1) La raison en est — nous l'empruntons au *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts* — que « le son de la voyelle doit frapper simultanément avec le temps... que comporte la note correspondant avec la syllabe; donc si l'initiale de la voyelle est une consonne, cette consonne doit nécessairement être anticipée, précaution sans laquelle la voyelle frapperait après le temps, altèrerait le rythme musical, le rendant indécis ».

comme nous, que la poésie métrique considère comme brèves les quatre syllabes ὀ, ῥό, τρό, στρό des mots ὀδός, ῥόδος, τρόπος, στρόφος, sans tenir compte de l'accumulation des consonnes au début des mots, cet auteur ajoute qu' « au point de vue du débit oratoire, il n'en saurait être de même, et par le fait, la syllabe στρό demande plus de temps pour être prononcée que la syllabe ὀ » (1).

Soit. Mais pour maintenir à la lettre la théorie de Denys, il faudrait admettre quatre durées différentes, de plus en plus longues, pour les quatre premières syllabes de ces mots. Et la question est de savoir si cet allongement progressif augmente assez sensiblement les syllabes pour que le tempérament qui les ramène à une sorte d'égalité n'ait plus lieu de s'exercer.

Or, ce résultat paraît impossible, puisque la poésie, si prompte à profiter des moindres parcelles de temps pour doubler les voyelles, n'arrive pas, dans les mots de cette sorte, à modifier la quantité des syllabes. Il reste donc que l'allongement indiqué par Denys n'est qu'une nuance légère, qui provient du poids matériel de la syllabe, ne change pas de façon appréciable sa quantité naturelle, et laisse prise entière à l'égalisation tempérée des syllabes.

63. — Les enseignements de la phonologie moderne sont conformes à ces appréciations. « Il ne faut accorder aux consonnes que le temps indispensable à la netteté de leur articulation. Les consonnes ne doivent jamais être indûment prolongées. C'est uniquement au son de la voyelle qu'appartiennent tous les accents, *tous les temps du rythme*... Si la syllabe débute par une consonne, celle-ci doit-être articulée dans l'instant très court qui précède le premier temps de la voyelle ». Cet « instant très court » est dit plus loin par l'auteur « un instant infinitésimal ». Et enfin : « Ayez toujours présent à l'esprit que, dans le chant, c'est le *son de la voyelle* qui a droit à la durée. Les consonnes ne doivent empiéter que le moins possible sur cette durée, et ne jamais s'approprier une note si courte soit-elle » (2).

(1) DENYS D'HALICARNASSE, *De la disposition des mots*, XV. — Cf. E. BAUDAT, *Etude sur Denys d'Halicarnasse*, pp. 52-53.

(2) W. A. AIKIN, *La phonologie de la Prononciation latine* (*Revue Grégorienne*, 1913, p. 117-118).

En d'autres termes, ces consonnes précèdent les voyelles d'un éclair de temps; elles sont un simple frottement des organes, qui n'allonge pas la syllabe. En définitive, il ne faut pas plus de temps pour prononcer *levavi* que pour dire *e, a, i;* les consonnes sont donc à négliger dans l'évaluation de la durée.

Comme on l'a très bien dit, les voyelles sont des *positions*, et les consonnes, des *mouvements.*

C. Poids naturel des syllabes *closes*.

64. — Dans le cas de syllabes *closes*, le *tempérament quantitatif* a lieu de s'exercer plus activement qu'à l'occasion des syllabes consonnantes. Par exemple pour prononcer *adjunxerunt flammam ferrumque*, il faudra un peu plus de temps que pour *mihi tibique canat*, parce que les trois premiers mots sont composés presque exclusivement de syllabes *closes*, les trois autres de syllabes simplement *consonnantes.* En effet, l'émission de la consonne finale produit un arrière son, une légère résonnance buccale qui ne peut se faire sans une petite prolongation. Pour s'en convaincre, il suffit de prononcer

at (=*at*^{e}); *am* (=*am*^{e}).

Toutefois, même ici, cette prolongation est de trop peu d'importance pour doubler la syllabe; elle se perd, se fond au milieu des autres syllabes, et, dans la phrase chantée, il s'établit entre toutes une durée moyenne qui permet de les considérer et de les percevoir toutes comme approximativement égales en durée. Ce qui le prouve bien, c'est que des mots ou très lourds ou très légers, formant un *cursus* tonique (*planus* par exemple), comptent également pour cinq syllabes, qu'ils soient formés de syllabes *closes* ou de syllabes *consonnantes :*

po-*ténter infúndat*, pie-*táte devótum*,
consolati-*óne gaudére*, pec-*cáta vitémus.*

D. Liquescentes grégoriennes.

65. — Il arrive parfois cependant que l'articulation large, distincte, exigée par le chant, détermine un allongement très sensible de la résonnance buccale des consonnes à la fin des

syllabes. Cette résonnance devient alors une vraie note, de la valeur d'un temps, note sourde, voilée, semi-vocale, exprimée dans la mélodie : d'où les groupes *liquescents* ou *semi-vocaux*. Cette fois, le tempérament, au lieu de réduire la note, la dilate, l'élargit jusqu'à lui donner une valeur réelle d'un temps. Nous aurons à parler de ce phénomène, de sa notation, de son exécution, d'une manière toute spéciale.

66. — Tout ce que nous venons de dire regarde les syllabes *isolées*, étudiées à part. Mais les syllabes n'existent pas pour elles-mêmes ; elles sont destinées à entrer dans la composition du mot et de la phrase ; c'est là seulement qu'elles jouissent de leur véritable physionomie : elles subissent alors des nuances multiples. d'accélération ou de retard (agogique), auxquelles elles se prêtent volontiers, mais sans que jamais soit détruite cependant cette égalité fondamentale qui leur est propre, et qui est à la base du système rythmique grégorien.

Il sera traité au chapitre VI de la *durée des syllabes groupées en mots*.

§ 2. — Intensité et mélodie des syllabes.

67. — Par elles-mêmes, les syllabes n'ont pas d'*intensité* propre, sinon celle que possède tout *ictus individuel*, tout *temps premier*. Cette intensité dépend de la place des syllabes dans le mot et dans la phrase.

De même, les syllabes n'ont pas par elles-mêmes de *mélodie* propre. La hauteur mélodique de chaque syllabe dépend de sa place dans le mot et dans la phrase.

De tout ceci il sera parlé dans la suite.

Exercice I.

Voyelles.

68. — Cet exercice (1) a pour but de procurer une parfaite prononciation des *voyelles ;* en conséquence, le professeur veillera tout d'abord et presque exclusivement à cette prononciation.

(1) Dans notre Premier Volume, nous avons donné les exercices en deux notations — carrée et moderne — ; ici, afin de gagner de la place et de *faciliter le développement des lignes chironomiques*, nous emploierons seulement la notation moderne, ce qui n'implique nullement notre préférence pour cette notation.

Mouvement ad libitum. — Etudier une à une chaque voyelle, lentement, en la répétant autant qu'il sera nécessaire; ne quitter une voyelle, pour passer à la suivante, que lorsque l'émission très pure de la première sera acquise; ainsi pour toutes les autres.

Alors seulement on chantera cet exercice avec la chironomie et les nuances indiquées.

Chironomie : une arsis, deux thésis. La première note de l'arsis, quoique la plus forte de chaque incise, sera attaquée avec douceur, netteté; le *decrescendo* suivra, délicatement nuancé, le tout très lié.

Lorsque l'élève sera bien maître de cet exercice — prononciation, solfège, chironomie, dynamie — le professeur pourra demander un léger *crescendo* d'intensité au début de chaque incise, en montant, le point culminant serait sur le *ré,* huitième incise, puis un *decrescendo* bien conduit en descendant.

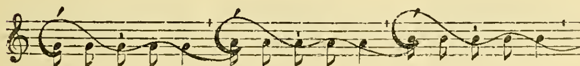
Le mouvement général est marqué en tête de l'exercice.

On relira avec avantage les instructions pratiques sur la chironomie et la dynamie des exercices (Premier Volume, p. 183-185).

(M.M. ♪ = 132 à 150.)



1. a e i o u, a e i o u. a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u. i e a o u,

1. a e i o u. a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a. u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u.
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a.
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u.

Exercice II.

Voyelles.

69. — Cet exercice n'est que la répétition du précédent sous une forme *chironomique* et *dynamique* un peu différente :

Chironomie : deux arsis, une thésis.

Intensité : son point le plus fort sera sur la deuxième arsis. Comme dans l'exercice précédent, le professeur pourra demander un léger *crescendo* d'incise en incise jusqu'à l'incise la plus élevée, puis un *decrescendo* jusqu'à l'incise finale.

(M.M. ♪ = 132 à 150.)

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,

1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u. a e i o u, a e i o u.
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



1. a e i o u, a e i o u, a e i o u,
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a,
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u,



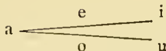
1. a e i o u, a e i o u, a e i o u.
2. u o i e a, u o i e a, u o i e a.
3. i e a o u, i e a o u, i e a o u.

Exercice III.

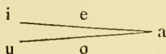
Voyelles et consonnes.

70. — *Disposition des voyelles :* elle répond à la gradation des sons indiquée ci-dessus, n° 47.

D'abord ligne 1 et 2, en ce sens :



puis ligne 3 et 4, en sens inverse :



71. — *Disposition des consonnes :*

1° D'abord les consonnes qui se prononcent comme en français : soit 4 *Dentales :* **d, r, l, n,** au début des mots;

puis 5 *Labiales* { 2 *labiodentales :* **f, v.** / 3 *bilabiales :* **p, b, m,** au début des mots.

2° Consonnes qui, en latin, ont plusieurs prononciations :

c { c = k devant **a, o, u,** et devant une consonne :
cado, cogito, cupio, credo;
c = tch devant **e, i, y, ae, oe** :
cedo = tchèdo,
cibus = tchibus,
cymbalum = tchimbalum,
Caecilia = tchè-tchilia,
caelum = tchèlum.

g { g dur (comme dans le français *gant*) devant **a, o, u,** et devant une consonne :
galea, Gothi, gula, gladius, gloria, gratia;
g = dj devant **e, i, y** :
agere = a-djè-rè,
agilis = a-dji-lis,
gymnasium = djy-mnasium,
gyrus = djy-rus.

Pour les autres consonnes et autres détails se reporter au Résumé pratique ci-dessus, n° 56.

On relira avec profit ce qui a été dit plus haut sur la prononciation de ces diverses consonnes, gutturales, dentales, etc.

Le professeur s'attachera très spécialement à faire remarquer à l'élève *la région de la bouche* où se produisent les consonnes; il en résultera pour l'élève une facilité plus grande, et une intelligence plus parfaite de ce qu'on exige de lui.

Ces exercices sur les voyelles et les consonnes pourront être chantés soit horizontalement, soit verticalement; l'ordre pourra même en être modifié selon les besoins de l'élève.

Dans cet exercice, comme dans les précédents et le suivant, nous n'avons mis les signes d'intensité que sur les incises de la première ligne, pour permettre à la chironomie de ressortir davantage. Mais il est bien entendu que la dynamic reste la même dans chacune des incises, avec le léger *crescendo* en montant, et le léger *decrescendo* en descendant, dont il est question aux nos 68 et 69.

Voyelles	á e i,	á e i,	á e i	á e i,	á e i	á e i.	á e i,
	á o u,	á o u,	á o u,	á o u,	á o u.	á o u	á o u,
	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,	í e a,
	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a,	ú o a	ú o a,
Consonnes							
Quatre Dentales **d, r, l, n.**	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,	ná - ne - ni,	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,
	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,	ná - no - nu,	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu,
	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,	ní - ne - na,	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,
	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,	nú - no - na,	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,
Deux Labiodentales **f, v.**	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,
	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,
	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,
	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,
Trois Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi.	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi,	pá - pe - pi,
	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,
	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,
	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,
Gutturale **c = k**	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,
	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,
c = tch	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,
	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,
	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,
g = dj	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,
	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,

Voyelles	á e i	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.	á e i.
	á o u,	á o u.	á o u.	á o u,	á o u.	á o u.
	í e a,	í e a,	í e a,	í e a.	í e a,	í e a.
	u o a,	ú o a,	ú o a.	ú o a.	ú o a.	u o a.
Consonnes						
Quatre Dentales **d, r, l, n.**	ná - ne - ni,	dá - de - di,	rá - re - ri,	lá - le - li,	ná - ne - ni,	dá - de - di.
	ná - no - nu,	dá - do - du,	rá - ro - ru,	lá - lo - lu.	ná - no - nu,	dá - do - du.
	ní - ne - na,	dí - de - da,	rí - re - ra,	lí - le - la,	ní - ne - na,	dí - de - da.
	nú - no - na,	dú - do - da,	rú - ro - ra,	lú - lo - la,	nú - no - na,	dú - do - da.
Deux Labiodentales **f, v.**	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi,	vá - ve - vi,	fá - fe - fi.
	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu,	vá - vo - vu,	fá - fo - fu.
	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa,	ví - ve - va,	fí - fe - fa.
	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa,	vú - vo - va,	fú - fo - fa.
Trois Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi,	pá - pe - pi,	bá - be - bi,	má - me - mi.
	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu,	pá - po - pu,	bá - bo - bu,	má - mo - mu.
	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma,	pí - pe - pa,	bí - be - ba,	mí - me - ma.
	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma,	pú - po - pa,	bú - bo - ba,	mú - mo - ma.
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu,	cá - co - cu.
	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca,	cú - co - ca.
c = tch.	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy,	cé - ci - cy.
	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ,	cé - cæ - cœ.
Gutturale **g dur**	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu,	gá - go - gu.
	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga,	gú - go - ga.
g = dj.	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,	gé - gi - gy,,	gé - gi - gy.
	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy,	gí - ge - gy.

Exercice IV. — Voyelles et consonnes.

72. — Cet exercice n'est autre que l'exercice x du Premier Volume du *N. M. G.*, p. 187, avec adaptation spéciale des voyelles et des consonnes.

La disposition est sensiblement la même que dans l'exercice précédent :

1re incise — gradation des voyelles déjà connue : **a, e, i, o, u** ;

2e incise — gradation du son le plus grêle au son le plus grave : **i, e, a, o, u** ;

3e incise — au contraire, gradation du son le plus grave au plus grêle : **u, o, a, e, i,** et ainsi pour tout l'exercice.

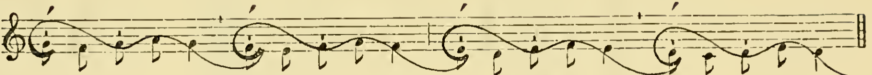
La classification des consonnes est connue.

	á e i o u,	í e a o u,	ú o a e i,	á e i o u,
Dentales **d, r, l, n.**	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,
	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,
	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu,
	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,	ná - ne - ni - no - nu,
Labiodentales **f, v.**	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,
	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu,
Bilabiales **p, b, m.**	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,
	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,
	ma - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu,
Gutturale **c = k.**	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale **g** dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,

	á e i o u,	á e i o u.	á e i o u,	í e a o u,
Dentales d, r, l, n.	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,
	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,
	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li.	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,
	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,
Labiodentales f, v.	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,
	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi;	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,
Bilabiales p, b, m.	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,
	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,
	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,
Gutturale c = k.	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale g dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,

	u o a e i,	á e i o u,	í e a o u,	ú o a e i.
Dentales d, r, l, n.	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di.
	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,
	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,
	nú - no - na - ne - ni	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni,

Labiodentales f, v.	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,
	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,
Bilabiales p, b, m.	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,
	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,
	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,
Gutturale c = k.	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,
Gutturale g dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,



Dentales d, r, l, n.	dá - de - di - do - du,	dí - de - da - do - du,	dú - do - da - de - di,	dá - de - di - do - du.
	rá - re - ri - ro - ru,	rí - re - ra - ro - ru,	rú - ro - ra - re - ri,	rá - re - ri - ro - ru.
	lá - le - li - lo - lu,	lí - le - la - lo - lu,	lú - lo - la - le - li,	lá - le - li - lo - lu.
	ná - ne - ni - no - nu,	ní - ne - na - no - nu,	nú - no - na - ne - ni	ná - ne - ni - no - nu.
Labiodentales f, v.	fá - fe - fi - fo - fu,	fí - fe - fa - fo - fu,	fú - fo - fa - fe - fi,	fá - fe - fi - fo - fu.
	vá - ve - vi - vo - vu,	ví - ve - va - vo - vu,	vú - vo - va - ve - vi,	vá - ve - vi - vo - vu.
Bilabiales p, b, m.	pá - pe - pi - po - pu,	pí - pe - pa - po - pu,	pú - po - pa - pe - pi,	pá - pe - pi - po - pu.
	bá - be - bi - bo - bu,	bí - be - ba - bo - bu,	bú - bo - ba - be - bi,	bá - be - bi - bo - bu.
	má - me - mi - mo - mu,	mí - me - ma - mo - mu,	mú - mo - ma - me - mi,	má - me - mi - mo - mu.
Gutturale c = k.	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca,	cá - co - cu - co - ca.
c = tch.	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ,	cé - ci - cy - cæ - cœ.
Gutturale g dur.	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga,	gá - go - gu - go - ga.
g = dj.	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi,	gé - gi - gy - ge - gi.

CHAPITRE III.

LE MOT LATIN ISOLÉ.

APERÇU SUR L'HISTOIRE DE L'ACCENTUATION LATINE.

ARTICLE 1. — FORMATION DES MOTS PAR L'ACCENTUATION.

73. — *Unité du mot, signe d'une idée.* — Des syllabes égales en durée, en intensité, en tonalité, toutes également frappées, comme des *temps premiers* (ou des *ictus individuels*), ne peuvent produire qu'une suite de sons juxtaposés, sans liaison, sans relation, sans vie, *sans rythme.*

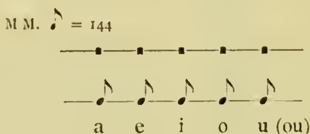


Fig. 1.

Pour faire cesser cette suite monotone de temps premiers syllabiques, il faut réunir les syllabes afin d'en former des mots et des rythmes.

Des syllabes quelconques associées entre elles pourraient, à la rigueur, s'organiser en rythmes.

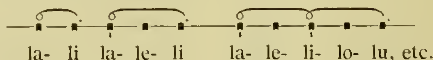


Fig. 2.

Mais elles ne formeront un *mot* que si elles expriment une *idée :* le mot est le signe d'une idée.

L'idée est *une ;* le mot, son signe, doit lui aussi, être *un.*

Comment se réalise cette unité quand le mot est *dit* ou *chanté?* Par *l'accentuation.*

74. — *Unité du mot par l'accentuation.* — Par ce terme général, accentuation, il faut comprendre tout ce qui contribue à la formation, à l'unité, à la vie du mot :

a) sa mélodie,
b) son intensité,
c) sa durée,
d) son rythme.

Il est en effet impossible à la voix humaine de s'exprimer dans une langue quelconque, ancienne ou moderne, littéraire ou vulgaire, sans émettre des sons relativement *hauts* ou *graves*, *forts* ou *faibles*, *longs* ou *brefs*, dont l'ensemble, harmonieusement disposé et *informé* par le *rythme* (arsis-thésis), constitue le mot et son accentuation.

Si, à ces quatre phénomènes, *mélodie*, *intensité*, *durée*, *rythme*, on joint le *timbre*, qui est leur *substratum*, on reconnaîtra dans cette énumération les *cinq ordres* qui président à l'organisation des sons *parlés*, comme ils président à celle des sons *vocalisés* (Cf. *N. M.* I, p. 29-30).

Dans cet ouvrage, nous n'avons naturellement à nous occuper que du latin. Retracer brièvement l'historique de cette accentuation latine, montrer son développement et ses transformations depuis son origine jusqu'à son déclin, tel sera l'objet du présent chapitre. Mais auparavant, nous devons établir certaines distinctions et apporter quelques précisions de nature à éclairer tout ce qui va suivre.

ARTICLE 2. — NOTIONS PRÉLIMINAIRES A L'ÉTUDE DE L'ACCENTUATION LATINE.

§ 1. — Distinction entre *accent* et *accentuation*.

75. — Si l'accentuation comprend tous les effets que nous venons d'énumérer, cependant, dans un sens plus restreint, il faut dire que la nuance *mélodique* ou *intensive*, qui signale plus spécialement *l'une* des syllabes du mot, est ce qu'on appelle proprement *l'accent*. Mais comme cette nuance, particulière à *une* syllabe, a pratiquement une influence organisatrice sur tout le

corps du mot, et que cette influence en crée l'unité et lui donne la vie, il y a lieu de distinguer entre

a) l'accent, d'une part,

b) l'accentuation, de l'autre.

L'*accent* appartient à *une* syllabe du mot; la nature de cet accent, sa qualité, mélodique ou intensive, sera déterminée plus loin.

L'*accentuation* s'étend sur le *mot tout entier*, y compris, bien entendu, la syllabe accentuée; elle s'étend à la mélodie, à l'intensité, à la durée de toutes les syllabes, et sur cette accentuation le rythme vient finalement s'appuyer pour donner la vie au mot.

76. — Cette distinction n'est pas de nous; elle s'appuie sur les définitions des anciens grammairiens. Ceux-ci, quand ils parlent simplement de l'*accent*, de la syllabe accentuée, disent : *accentus acutus*, *syllaba acuta* etc..... ils ne signalent que la mélodie de cette syllabe privilégiée

Mais s'ils parlent de l'action de cette syllabe accentuée sur tout le mot, ils disent avec une justesse parfaite : *accentus est velut anima vocis.* Comme l'âme est présente dans toutes les parties du corps humain, ainsi l'action de l'accent se fait sentir dans tout le corps du mot, dans toutes les syllabes : il les anime et les vivifie. C'est ce que dit clairement Pompeius dans un texte que nous aurons occasion de citer (1).

77. — Cette distinction est *réelle.* (2). Il ne suffit pas en effet, pour bien faire l'accent,

a) de le placer sur la syllabe accentuée,

b) de donner à cette syllabe la mélodie, la force, la durée qui lui appartiennent. Tout cela est bien, tout cela est nécessaire; mais s'en tenir là, serait détacher, *isoler* cette syllabe de ses

(1) SCHOELL, 77, XI. Voir à l'Appendice du ch. V, texte XI[e].

(2) Elle est assez importante pour être à la base de nos chapitres III, IV, V et VI :

Ch. III. — Histoire de l'accentuation latine.

Ch. IV. — Place de l'accent.

Ch. V. — Nature et qualités *matérielles* de l'accent latin : acuité, intensité, durée de la syllabe accentuée.

Ch. VI. — Qualités *spirituelles* de l'accent latin, son influence sur le mot entier : soit, *accentuation du mot*, son acuité, son intensité, sa durée et enfin son *rythme*.

voisines, et manquer l'effet. Il faut encore que cet accent central pénètre de sa vie toutes les syllabes qui lui sont subordonnées; et pour cela il est nécessaire que les syllabes *prétoniques* en préparent l'émission, que les *postoniques* en soient comme la suite, la fin, l'expiration.

L'accentuation n'est bonne, elle n'obtient l'animation, l'unité des éléments du mot, que si l'accent, bien fait, uni au rythme et informé par lui, atteint tous ses effets :

a) effets *préparatoires* sur les syllabes *prétoniques*, toutes en fonction de l'accent auquel elles conduisent;

b) effets *toniques* proprement dits, sur la syllabe accentuée : acuité, intensité, élan rythmique;

c) effets *postoniques*, c'est-à-dire : décroissance mélodique, intensive et repos rythmique.

Tout cela sera expliqué dans les chapitres qui vont suivre.

§ 2. — Notions générales sur l'*accent* proprement dit.

A. *Accent mélodique et accent intensif.*

78. — La nature de l'accent n'est pas identique dans toutes les langues; bien plus, pour une même langue, elle peut varier suivant les époques. En effet, l'histoire de l'accent depuis les siècles les plus reculés révèle l'existence

a) d'accents purement *mélodiques*,

b) — — *intensifs*,

c) — à la fois *mélodiques* et *intensifs*, qui se réunissent sur la même syllabe.

C'est donc avec raison que les auteurs modernes distinguent soigneusement :

a) l'*accent de hauteur*, qui est l'accent mélodique ou musical, le *ton* comme ils l'appellent,

b) et l'accent d'*intensité* (1).

Cette distinction est importante lorsqu'on veut retracer l'histoire des modifications subies au cours des siècles par l'accent latin.

(1) Voici quelques textes des auteurs modernes sur le mot *accent*, et sur la distinction du *ton* et de l'*intensité*.

« On entend par *accent* (accentus, προσῳδία) la nuance d'*intensité* ou de *tonalité* qui détache plus ou moins énergiquement une syllabe sur l'ensemble du mot...

Quand il s'agit de la *nature* de l'accent, les ordres *mélodique* et *intensif* sont sans contredit les plus influents.

B. *L'accent et la durée.*

79. — Quant à la *durée*, c'est-à-dire la longueur, son rôle sur la syllabe accentuée elle-même est, dans les langues antiques, presque nul. L'histoire ne nous parle pas d'accents longs, de deux temps, pas même dans les langues à quantité conventionnelle, le grec et le latin classique par exemple ; dans ces sortes d'idiomes, si l'accent, ou *ton*, se pose sur une syllabe longue, il n'en occupe que la moitié. Pour rencontrer des accents qui *tendent* à la longueur, il faut descendre jusqu'à l'époque qui voit naître les *langues romanes ;* et, même alors, l'accent ne s'élargit pas

L'accent est dit d'*intensité* (expiratoire), quand la syllabe accentuée est *criée*, c'est-à-dire articulée avec plus d'effort que les autres ; il est dit de *tonalité* (tonique, chromatique, musical), quand elle est chantée sur un ton plus haut, soit une tierce, une quinte au maximum ». VICTOR HENRY. *Précis de grammaire comparée du grec et du latin*, p. 96.

VENDRYES, dans ses *Recherches sur l'histoire de l'intensité initiale*, p. 9, distingue les deux accents. Dans son travail, il « réservera le nom d'*accent* à *l'accent d'intensité* (effort musculaire), et celui de *ton* à l'*accent de hauteur* (élévation de la voix) ».

« L'étymologie, dit F. BAUDRY, suffirait à nous apprendre que l'accent antique ne consistait pas, comme le nôtre, en une simple insistance de la voix, et qu'il *se marquait par une véritable modulation musicale. Accentus* vient de *canere*. De même, l'expression de τόνος, par laquelle les grammairiens grecs désignent l'accent, signifie proprement la tension des cordes de la lyre, ayant pour effet de donner une note plus ou moins élevée dans l'échelle de la gamme. Le nom sanscrit de l'accent aigu, *udâtta* (élevé), implique la même idée ». *Grammaire comparée des langues classiques*, p. 24.

« L'accent, dit M. L. HAVET, jusqu'au temps des premiers empereurs, était de nature purement mélodique, etc. ». *Métrique*, p. 231.

M. Havet, de même que M. Vendryes, (*l. c.*, p. 41), réserve le mot *accent* uniquement pour le *ton*, pour l'accent musical, tellement c'est l'accent par essence.

« Les anciens déclarent qu'en grec et en latin la syllabe accentuée était une syllabe plus aiguë, se prononçait avec une note musicale plus élevée. Voilà une différence essentielle entre la prononciation des anciens et celle des modernes. Le mélange de syllabes plus fortes et plus faibles constitue l'accentuation moderne, le mélange de syllabes plus aiguës et plus graves constitue l'accentuation antique. Nous insistons sur ce point, sans lequel on ne peut expliquer le système de l'accentuation latine, ni bien comprendre les principes de la versification ancienne ». WEIL et BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation*, p. 4-5. (Cf. même page 4, une note sur l'accent dans la langue française).

jusqu'à *doubler* la durée des syllabes dont il s'empare. Par là on peut déjà entrevoir que, par nature, l'accent est plutôt *bref*.

La *durée* aura sans doute aussi son rôle spécial *(mora vocis)* dans la formation du mot, ou plutôt du *rythme du mot;* ce qu'il faut souligner, c'est qu'elle affectera surtout, non pas l'accent, mais la *syllabe finale*, thésis du mot, repos du rythme. N'anticipons pas.

§ 3. — Jeux et rapports des trois phénomènes sonores — acuité, force, durée ou quantité — dans les divers idiomes.

80. — Avant de retracer brièvement l'histoire de l'accent latin, et afin de la bien comprendre, il est nécessaire de se rappeler les principes qui ont été exposés dans notre Premier Volume sur l'indépendance foncière de ces trois ordres, de ces trois phénomènes sonores, durée, acuité et force (1).

On peut les résumer ainsi :

a) La *durée* a une affinité réelle avec l'ordre purement rythmique : élan et repos; la *brièveté* appartient à l'élan, la *longueur* au repos. La durée est entièrement indépendante de la *mélodie* comme de la *force*.

b) La *mélodie* est complètement indépendante de la *force*.

c) La *force* peut à son gré s'affirmer sur un son aigu ou sur un son grave.

L'*acuité*, l'*intensité* et la *durée* sont donc absolument indépendantes l'une de l'autre. Elles peuvent ou s'unir ou se séparer sur une même syllabe. Seule la durée a une affinité naturelle avec le rythme (2).

(1) Cf. *Nombre Musical*, t. I. Phénomènes qui entrent dans la composition du son, p. 28-30. — Le rythme et la *durée* du son. (Ordre quantitatif), p. 44-51. — Le rythme et la *force* du son. (Ordre dynamique), p. 59-62.

(2) Voici quelques textes des auteurs modernes sur l'influence réciproque de l'*acuité*, de l'*intensité*, de la *quantité* ou durée.

Après avoir exposé que l'accent moderne est fort, et l'accent ancien aigu, MM. WEIL et BENLOEW continuent :

« Il est vrai qu'il y a un certain rapport entre l'acuité et la force des sons. Un son aigu semble plus fort qu'un son grave, parce qu'il est plus distinct, et une prononciation plus forte semble entraîner naturellement un son plus aigu. Nous disons *élever la voix* pour désigner les deux choses : cette expression marque tantôt un son plus fort, tantôt un son plus aigu, plus *élevé* dans le sens

81. — Ces principes généraux vont trouver leur vérification dans l'étude historique de l'accent latin.

En effet, cette indépendance native de chaque phénomène a été utilisée par le génie particulier de chaque idiome, chacun agissant à sa guise et à son profit. D'où une lutte, une rivalité facile à constater, non seulement entre les différentes langues, mais encore dans une même langue. Et l'histoire de ces rivalités intestines sur le terrain limité du mot est une des clés qui nous ouvrent de larges vues sur les études de linguistique, sur la Phonétique, l'Etymologie, la Morphologie (1). Même, si ces luttes et leurs résultats étaient entièrement connus, il ne nous resterait que peu de

musical de ce terme. Aussi une certaine modulation se mêle-t-elle certainement à l'accent tonique des modernes ; et celui des anciens n'était probablement pas sans certaines nuances de force et de faiblesse. — Mais l'*intensité* et l'*acuité* des sons ne laissent cependant pas d'*être des choses parfaitement distinctes;* il n'est pas besoin de recourir à la physique pour le démontrer, l'oreille les distingue assez. L'intensité caractérise l'accent moderne, l'acuité l'accent antique. Ne nous embarrassons pas dès l'abord des nuances qui ne serviraient qu'à embrouiller la question. La suite de nos recherches nous y ramènera ; ici, il ne peut s'agir que de saisir nettement les différences essentielles, et d'établir par les témoignages des anciens la nature éminemment musicale de l'accent latin ». *Théorie générale de l'accentuation...*, p. 5.

Voir sur les rapports de ces trois phénomènes tout le premier chapitre de VENDRYES, *Recherches... :*

Quantité et hauteur. — « Les deux ordres de faits sont physiologiquement tout à fait indépendants l'un de l'autre » (p. 9).

Quantité et intensité. — Si elles coexistent dans une même langue, « ou bien il s'établit un compromis entre les deux principes, ou bien l'un des deux détruit l'autre; de sorte que d'une part la *quantité longue* attire en général l'intensité, et que d'autre part, *l'intensité* détermine le plus souvent la quantité longue » (p. 10). [Oui : *longue*; mais dans le sens où nous l'avons expliqué : tendance à la longueur].

Intensité et hauteur. « Il s'agit de savoir si l'*intensité* détermine nécessairement une différence de *hauteur*, et réciproquement » (p. 10-11). — Réponse : S'appuyant sur MM. Gauthiot et Roudet, Vendryes conclut à l'indépendance foncière, quoiqu'en fait il y ait alliance des deux qualités en certaines langues. Ce passage sera cité en entier plus loin, même chapitre III, 3e période, p. 116.

Cf. VENDRYES. *Traité d'accentuation grecque*, p. 33 et ss.

(1) *Phonétique*, étude des sons, des lettres, et de leurs permutations ;

Etymologie, étude des langues considérées dans leurs mots et leurs transformations ;

Morphologie, étude des formes grammaticales, déclinaisons, conjugaisons, etc.

Cf. V. HENRY, *op. cit.*, p. 11.

mystères à pénétrer sur le développement et la transformation du langage humain. Malheureusement il n'en est pas ainsi, et malgré les magnifiques progrès des études philologiques qui nous permettent de suivre dans leur cours une bonne partie de ces évolutions, il nous faut savoir encore ignorer bien des choses. Souvent même il est impossible de fixer avec certitude la part de chaque phénomène dans la décomposition ou l'altération des anciennes langues, comme aussi dans la formation des nouvelles.

§ 4. — Nécessité d'une recherche sur l'histoire des antécédents de l'accent latin.

82. — Heureusement nous n'avons pas à faire ici l'histoire de tous ces bouleversements. Notre tâche est plus modeste : elle consiste seulement à faire connaître la nature de *l'accent latin à l'époque grégorienne*. Pour atteindre ce but, il est nécessaire d'être au courant, sommairement au moins, des antécédents de cet accent, de son histoire, des variations qu'il dut subir. Le latin a en effet reçu beaucoup des langues qui l'ont précédé, et il importe de reconnaître la part d'héritage qui lui est échue relativement à l'accent.

Or, sur cette question spéciale, nous sommes assez bien renseignés. On sait déjà que, selon nous, l'accent du latin liturgique, aux temps grégoriens, était à la fois *musical* et *intensif*. C'est ce qu'il nous faut prouver avec évidence. Il sera facile de fournir, en faveur de cette thèse, plusieurs sortes de preuves appartenant à l'époque même des origines grégoriennes, Ve et VIe siècles.

Mais ces témoignages seront singulièrement fortifiés, si, en remontant le cours des siècles, nous rencontrons dans le latin classique, dans le latin primitif, ou même dans les langues mère ou sœurs du latin, l'un ou l'autre des caractères que nous prêtons à l'accent du latin liturgique. Nous allons tenter ces recherches.

Disons dès maintenant qu'elles nous conduiront à constater la nature *mélodique* de l'accent jusque dans ses plus lointaines origines : dans toutes les langues indo-européennes, sanscrit, grec, latin, pour ne parler que de celles-là, l'accent est un *ton*,

une note musicale plus élevée que les notes des syllabes voisines. Cette unanimité, cette continuité à travers de longs siècles ne seront pas la moindre des preuves de la *nature musicale* de l'accent latin dans les bas siècles. Cela vaut la peine de tenter l'aventure.

83. — Suivant les notions générales données dans l'article précédent, nous aurions à nous enquérir, pour chaque langue, des points suivants :

1° Quelle est la nature de l'accent? Est-il *musical* ou *intensif?*

2° Les deux accents, musical et intensif, existent-ils dans le même mot?

3° Si oui, sont-ils réunis sur la même syllabe, ou séparés sur deux syllabes?

4° Quelle place ont-ils dans le mot? Sont-ils au début, au milieu ou à la fin?

5° L'accent est-il fixe?

6° Quel est le rôle de la quantité? Les accents sont-ils longs ou brefs?

Il sera bien difficile de répondre nettement à toutes ces questions, car plusieurs des langues qu'il s'agit d'étudier ne sont encore qu'imparfaitement connues. Mais, du moins, ce que nous apprendrons nous éclairera quelque peu sur la période latine qui doit être l'objet plus spécial de notre enquête.

ARTICLE 3. — LES ANTÉCÉDENTS DE L'ACCENT LATIN.

L'ACCENTUATION DANS LES LANGUES INDO-EUROPÉENNES.

84. — Remontons, dans cette histoire, jusqu'aux plus lointaines origines, et commençons par assigner au latin son rang parmi les idiomes de l'antiquité.

Le *latin* appartient à la famille des langues qu'on est convenu d'appeler *indo-européennes.* Le tableau suivant, établi d'après les données fournies par M. Victor Henry dans son *Précis de Grammaire comparée du grec et du latin*, pp. 2-11, en retrace la généalogie et la descendance.

TABLEAU I.

Place du latin dans les langues indo-européennes.

- Indo-européen
  - branche *asiatique* ou âryenne
    - 1) rameau *indien*
      - *a)* le sanscrit,
      - *b)* le prâcrit,
      - *c)* les idiomes modernes de l'Inde.
    - 2) — éranien
      - *a)* le zend ou avestique,
      - *b)* le perse,
      - *c)* les langues éraniennes modernes, par ex. le persan.
  - branche *européenne*
    - 1) rameau arménien
    - 2) — hellénique — Cf. *Tableau* II, page 99.
    - 3) — italique
      - *a)* le latin
        - portugais, espagnol, provençal, français, rhète, italien, roumain.
      - *b)* l'ombrien,
      - *c)* l'osque.
    - 4) — celtique
    - 5) — germanique
    - 6) — letto-slave
    - 7) — albanais

Un bref commentaire, emprunté principalement à M. V. Henry, donnera la clé de ce tableau. Les noms des langues mis par nous en caractères gras, indiquent celles sur lesquelles on s'arrêtera plus spécialement pour en signaler l'accentuation : le *sanscrit*, le *grec* et le *latin* (1).

85. — L'*indo-européen* est « une langue depuis longtemps éteinte, qui n'a jamais eu d'écriture, et fut parlée par une peuplade dont l'habitat primitif n'est pas même exactement connu. Cet idiome proethnique, qu'on ne peut restituer que par la comparaison des diverses formes grammaticales qui en sont issues, a reçu la désignation conventionnelle d'*indo-européen* » (V. Henry).

86. — Que peut-on bien savoir de l'accentuation d'une langue qui se perd ainsi dans l'épais brouillard des siècles passés?

« L'accentuation indo-européenne ne nous est pas connue dans le détail, dit M. V. Henry, p. 97, parce que les langues dérivées l'ont toutes très fortement altérée. Toutefois l'accentuation sanscrite, qui la reproduit selon toutes probabilités avec une exactitude très approchée, nous permet de juger qu'elle était à la fois beaucoup plus libre et plus mobile que celle du grec et du latin : plus libre, car l'accent pouvait reposer sur n'importe quelle syllabe d'un mot, fût-ce la sixième en remontant; plus mobile, car, dans un même mot, il pouvait affecter, suivant des lois fixes, tantôt une syllabe, tantôt une autre... »

87. — Voici, d'après M. A. Meillet, les deux caractéristiques essentielles de l'accentuation indo-européenne :

a) Le *ton* indo-européen consistait essentiellement dans une élévation de la voix; « le *ton* n'a exercé sur les voyelles des anciennes langues indo-européennes... aucune action comparable à l'action exercée par l'accent (intensif) sur les voyelles des dialectes néo-latins, celtiques, germaniques, slaves modernes, etc. C'est que l'accent de ces dialectes est un accent d'intensité, tandis que le *ton* indo-européen consistait essentiellement dans une élévation de la voix.

(1) Nous laissons volontairement les *langues sémitiques* qui contrastent d'ailleurs avec les langues indo-européennes; et l'hébreu est une langue sémitique. Cf. M. TOUZARD, *Grammaire hébraïque abrégée*, p. XIX et suiv.

b) » Ce ton peut occuper dans le mot une place quelconque... La limitation du ton aux dernières syllabes du mot, telle qu'elle paraît en grec, est une innovation purement hellénique.

» Le *ton* des mots n'a aucune influence sur le rythme de la phrase indo-européenne;... le rythme de l'indo-européen était un rythme quantitatif, non un rythme d'intensité.

» Il n'y a pas trace que l'*intensité* ait joué dans la phonétique indo-européenne, telle qu'elle apparaît dans la période ancienne de tous les dialectes sans aucune exception, aucun rôle défini... L'*intensité initiale* que présentent le germanique, l'irlandais, (mais non le brittonique), le *latin préhistorique* (1), provient d'innovations de ces langues où elle a provoqué une multitude d'altérations de toutes sortes » (2).

De son côté, Vendryes (3) dit : « Il est aujourd'hui établi que l'indo-européen possédait un *ton*... Possédait-il aussi une *intensité?* C'est une question parfaitement oiseuse, puisqu'en tous cas la part de cette intensité, « soit au point de vue de l'effet auditif, soit au point de vue des actions phonétiques, était comme si elle n'existait pas » (4).

Résumons ce que nous venons de dire de l'indo-européen :

Nature de l'accent : il est mélodique, c'est un *ton*.

Place : très variable.

Intensité : très faible, s'il y en avait une, et il devait y en avoir une; mais si faible, si délicate, qu'elle était sans influence sur la phonétique.

Rythme : quantitatif.

Voilà ce que les philologues nous apprennent touchant l'accentuation de la langue mère, d'où sont sortis tous les idiomes indo-européens.

(1) Nous parlerons plus loin de cet accent.

(2) *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes.* Ch. III Le mot et la phrase. Accentuation, p. 113 et ss.

(3) *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, pp. 11-12.

(4) GAUTHIOT, *Mémoires de la Société de Linguistique*, XI. 192.

« La famille indo-européenne comprend tout d'abord deux grandes divisions : branche asiatique ou âryenne, et branche européenne » (1).

§ 1. — Branche asiatique. Le sanscrit.

88. — Dans la branche asiatique, le *sanscrit* seul retiendra notre attention.

Le sanscrit, qui nous met sur un terrain plus connu et plus solide, est une « langue morte depuis longtemps, mais conservée avec un soin jaloux dans les écoles liturgiques des brâhmanes, analysée de bonne heure par les grammairiens les plus minutieux qu'aucune littérature ait jamais connus, langue dont les monuments les plus anciens (certains hymnes du Véda) peuvent remonter au xe siècle avant notre ère, ou même par delà » (2).

Notre tableau montre bien que le sanscrit n'est pas, comme on l'a cru longtemps, l'ancêtre du grec ou du latin; il en est « tout au plus le frère aîné, non moins altéré que ses frères, sinon même davantage » (3).

89. — L'accentuation sanscrite est très sensiblement la même que celle de l'indo-européen, dont elle a, du reste, grandement aidé la fixation. Cependant on est plus informé : outre la nature et la place des accents, on en connaît les noms (4).

L'*udâtta*, c'est-à-dire élevé, répond à l'accent *aigu* grec; il est *essentiellement musical*, et se place sur n'importe quelle syllabe depuis la première jusqu'à la dernière, sans considération de brèves ou de longues.

L'*anudâtta* correspond à l'accent grave.

Un troisième accent, beaucoup plus rare, le *swarita*, rappelle l'accent circonflexe des grecs; plusieurs auteurs n'hésitent pas à lui donner ce dernier nom; cependant il paraît qu'il ne lui serait pas absolument identique (5).

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 3.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) Ici encore, il y a des divergences entre linguistes; nous nous en tiendrons à ce qui est certain.

(5) BOPP, *Grammaire comparée*, t. I, p. 217, compare le *swarita* à l'accent circonflexe. Sur le circonflexe en sanscrit, cf. L. BENLOEW, *De l'accentuation...*, p. 42-43.

Le *swarita* s'étend sur deux voyelles à la fois, ou du moins il réclame des syllabes longues, condition *sine qua non* de l'existence du circonflexe. Cet accent paraît moins ancien que l'*udâtta.*

Les auteurs ne parlent pas d'*intensité:* dans l'antiquité, elle n'était pas considérée comme un accent.

§ 2. — Branche européenne.

90. — La *branche européenne* du grand arbre indo-européen s'est divisée en sept rameaux (Cf. Tableau I). Nous n'en retenons que le rameau *hellénique* et le rameau *latin.*

91. — Et d'abord le rameau hellénique.

A. Rameau hellénique.

TABLEAU II.

Rameau hellénique (1).

Groupe *non ionien*	*a)* Les dialectes doriens, *b)* les dialectes de la Grèce septentrionale, *c)* le thessalien, *d)* l'éléen, *e)* l'arcado-cypriote, *f)* le lesbien, langue des anciens lyriques (quelques-uns l'appellent éolien), *g)* le béotien, *h)* le pamphylien (Asie-Mineure).
Groupe *ionien*	*a)* le vieil-ionien (d'Asie-Mineure: Smyrne, Chios, etc.), le plus ancien dialecte grec connu, *b)* le néo-ionien (d'Asie-Mineure), *c)* l'ionien des îles (Cyclades, Eubée), *d)* l'ionien d'Athènes, ou attique, *e)* la κοινὴ διάλεκτος — ou langue commune.

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 4-7.

a) Division du rameau hellénique.

92. — « Au premier abord, dit M. V. Henry, le groupe *hellénique* semble ne renfermer qu'une seule langue, la langue grecque, représentée :

a) aux temps les plus anciens, par les poèmes homériques, dont certaines parties au moins remontent au IXe siècle avant notre ère;

b) à l'époque qui précède et suit le siècle de Périclès [† 429 av. J. C.], par la brillante floraison des littératures ionienne, attique, alexandrine;

c) au moyen-âge, par les écrivains byzantins;

d) de nos jours, par le grec moderne.

» Mais il s'en faut de beaucoup que tous ces documents se rattachent à une langue unique ».

Cependant, « la forme véritable de la langue, à une époque et dans un territoire donnés de la Grèce, nous est révélée heureusement par des témoins infaillibles, les inscriptions, qui... nous renseignent avec une exactitude absolue.... A la lueur de ces documents, complétés par les indications des anciens grammairiens, on a pu distinguer tout d'abord dans l'unité hellénique deux groupes dialectaux : le groupe dit *non ionien* et le groupe *ionien* » (1).

La connaissance de tous les dialectes nommés par M. Henry n'est pas nécessaire au but spécial que nous poursuivons : nous ne retiendrons que ceux qui sont utiles à nos recherches.

93. — *Groupe non ionien.* — Deux dialectes, dans ce groupe, nous intéressent particulièrement :

a) le dialecte *dorien,* qui est en général la langue de Pindare, d'Alcman, de Théocrite, des chœurs des tragiques et des comiques grecs;

b) le *lesbien*, ou *éolien*, dialecte des plus anciens lyriques, Alcée et Sapho (2).

94. — *Groupe ionien.* Il est de beaucoup le plus important au point de vue littéraire. Signalons :

(1) V. Henry, *op. cit.*, p. 4-5.

(2) Pour plus de détails, voir V. Henry, et aussi Gow et S. Reinach, *Minerva*, p. 68.

a) le *vieil ionien* d'Asie Mineure, le plus ancien dialecte grec connu ; c'est la langue d'Homère et d'Hésiode ;

b) le *néo-ionien* d'Asie Mineure, langue d'Hérodote ;

c) l'*ionien* des îles (Cyclades, Eubée), relevé ici parce qu'il semble le chaînon qui unit les dialectes d'Asie à celui d'Europe ;

d) l'*ionien d'Athènes* ou *attique*, langue d'Athènes et de l'Attique ; « l'attique pur ne se trouve que dans les inscriptions, découvertes en grand nombre ; mais la langue littéraire qui s'en rapproche le plus est celle des comédies d'Aristophane et surtout celle des dialogues de Platon » ;

e) la κοινή, ou langue commune, fondée en grande partie sur le dialecte attique ; c'est la langue que nos grammaires grecques enseignent aujourd'hui.

b) ACCENTUATION DE TOUS CES DIALECTES.

95. — Sur certains points, il y a *concordance* entre les dialectes de ces deux groupes ; sur d'autres, au contraire, il y a *divergence.*

96. — *Concordances.*

1° Tous sont des idiomes *quantitatifs.*

2° Tous ont conservé la nature *musicale* de l'accent *aigu* (1), du *ton* de l'indo-européen et du sanscrit, ainsi que sa brièveté. Ce *ton*, qui a son signe (´), se place sur les syllabes brèves ou sur les

(1) Sur la nature de l'accent grec, cf. le *Traité d'accentuation grecque*, de M. J. VENDRYES, ch. III. Nous croyons devoir résumer ici ce chapitre, à cause des lumières qu'il apporte sur la question :

Les grammairiens, qui sont la source principale où nous devons puiser nos renseignements, désignent toujours l'accentuation sous le nom de προσῳδία (§ 19), et l'accent par le mot τόνος, expression métaphorique rappelant la tension d'une corde, produisant un son plus aigu (§ 20). D'autre part les termes ὀξύς et βαρύς, qui s'opposent l'un à l'autre, semblent désigner toujours la hauteur et jamais l'intensité. L'accent grec a toujours une nature musicale (§ 21). Cette conclusion est confirmée par Denys d'Halicarnasse dans un texte de son *De comp. verb...* où il établit qu'entre la syllabe tonique et l'atone il y a une quinte (§ 22). D'autres témoignages, non moins probants, attestent que l'accent ne pouvait pas être intensif. Par exemple, alors que, dans toutes les langues qui possèdent un accent d'intensité, celui-ci exerce une action plus ou moins énergique sur les syllabes non intenses, dont il affaiblit les voyelles par abrègement ou par syncope, le grec ancien ne présente aucun fait du même genre ; le vocalisme y est tout à fait indépendant de l'accent (§ 24). « Il n'existe absolument aucun témoignage en faveur de l'existence d'une intensité quel-

syllabes longues (1); mais dans ce second cas, seul le dernier temps de la syllabe longue porte l'accent aigu, le premier temps appartenant à l'accent grave (2); cette double accentuation montante n'a pas reçu de signe graphique spécial. C'est l'anti-circonflexe de Glaucus de Samos. *Théoriquement* cet accent est discuté, mais *pratiquement* il était sans aucun doute en usage (3).

3° Tous connaissent l'*accent grave* et son signe (ˎ) (4).

4° Tous font usage de l'*accent circonflexe* et de son signe (~). Cet accent se compose d'un accent aigu et d'un accent grave. On connaît le signe en latin (^).

Ce qui ressort principalement de tout ceci, c'est la nature *mélodique* de l'accent, et sa *brièveté*.

5° Voici enfin un dernier point, et un point capital, sur lequel l'accord est complet entre tous les dialectes, c'est la *loi des trois syllabes* (5). « Un grand principe domine toute l'accentuation gréco-latine : l'accent ne peut jamais remonter au-delà de trois

conque en grec classique », dira plus loin M. Vendryes (§ 42). Ce fait est d'ailleurs confirmé par la *métrique* et par la *musique* grecques. La métrique en effet atteste l'indépendance absolue de l'accent grec et de l'ictus quantitatif (§ 25). Quant à la musique, elle présente deux cas fort curieux où la mélodie est réglée par l'accentuation; il s'agit des hymnes de Delphes, où l'on trouve appliquées généralement ces deux règles : 1° une syllabe atone ne peut être chantée sur une note plus haute que la syllabe tonique du même mot; 2° lorsqu'une syllabe longue à accent circonflexe se dédouble mélodiquement, c'est la première partie de la syllabe qui est chantée sur la note la plus haute » (§ 26). L'accent grec est donc un accent de hauteur. La grammaire comparée confirme à son tour ces conclusions, car elle permet d'affirmer que cet accent de hauteur était en grec un héritage de l'indo-européen (§ 27).

Il en fut ainsi jusqu'à l'ère chrétienne; c'est alors que l'accent de hauteur du grec ancien s'est transformé pour devenir peu à peu l'accent d'intensité du grec moderne; mais cette transformation n'a rien d'extraordinaire : elle s'est produite, à des époques diverses, dans d'autres langues indo-européennes, en latin, en lithuanien, en slave (§ 28). M. Vendryes retrace brièvement, à la fin du chapitre, l'historique de cette transformation, dont il est fort malaisé de déterminer la date (§ 29). Les grammairiens grecs du Ier et du IIe siècle ne connaissent encore qu'un accent de hauteur. C'est seulement à partir du IIIe s. qu'on trouve des témoignages positifs en faveur de l'accent d'intensité (§ 30-32).

(1) Cf. Riemann et Goëlzer, *Grammaire*, p. 15.

(2) Cf. Weil et Benloew, *Théorie générale...*, p. 12.

(3) Cf. Vendryes, *Recherches...*, p. 31.

(4) Pour sa place, voir Riemann, *Gramm.*, p. 15. Inutile d'en parler ici.

(5) Cf. Vendryes, *Recherches...*, p. 14.

temps, depuis et y compris la finale du mot. Chaque syllabe, longue ou brève, compte pour un temps. En grec seulement la longue finale compte pour deux temps » (1).

Sur ce point, l'accentuation gréco-latine se détache nettement de l'accentuation indo-européenne et sanscrite, qui donnait librement à l'accent une place quelconque dans le mot, depuis la première jusqu'à la dernière syllabe.

97. — Cette loi des trois syllabes constitue donc une nouveauté dans l'histoire de l'accentuation. Comment s'est-elle substituée à la liberté primitive qui permettait à l'accent indo-européen et sanscrit de se placer sur toutes les syllabes du mot?

Quelques lignes suffiront pour la réponse. Nous nous inspirons ici librement des enseignements de M. F. Baudry et de MM. Weil et Benloew, en négligeant leurs divergences secondaires (2).

Les syllabes des langues grecque, latine, romane, française, etc., n'ont, par elles-mêmes, à l'exception de quelques monosyllabes, aucune signification. En sanscrit, au contraire, toute syllabe a sa signification propre et représente une idée. Ces syllabes, en se réunissant pour former des mots, constituent donc déjà de petites phrases, composées de mots élémentaires, « ce qui réduirait, en dernière analyse, l'accent syllabique sanscrit à un *accent oratoire* posé sur le point le plus important du mot-phrase » (BAUDRY).

L'accent sanscrit se porte avec une entière liberté sur la syllabe que l'*esprit veut mettre en évidence*, sans se régler ni sur la quantité, ni sur la longueur du mot, ni sur la nature des syllabes finales. L'accent ou *ton* est ici un principe purement logique et intellectuel : il désigne à l'esprit la syllabe qui contient l'idée saillante; sa délicatesse et son instabilité ne lui permettent pas encore de créer l'unité du mot; il ne se détache guère de la phrase, qui seule, et prise en bloc, a une certaine indépendance. (L. BENLOEW).

En grec, tout autre est le rôle du *ton*, de l'accent. Le peuple grec « sent le besoin de faire ressortir distinctement chaque idée. Le *mot*, dans sa précision, dans sa netteté, dans sa clarté, peut être regardé comme la création du génie grec. Le moyen qu'il

(1) HENRY, *op. cit.*, p. 98.

(2) F. BAUDRY, *Grammaire comparée*, p. 20. L. BENLOEW, *De l'accentuation...*, p. 71-72. WEIL et BENLOEW, *Théorie générale...*, p. 105 et ss.

emploie pour le séparer, pour le distinguer fortement de ce qui l'entoure, c'est l'accent ». Et pour obtenir ce résultat, l'accent se place vers la fin du mot. « L'accent ayant, en se rapprochant de la fin, fixé les limites et créé l'indépendance du mot, ce dernier forme désormais un tout organique, où les syllabes placées avant l'accent ont un mouvement de voix ascendant qui s'abaisse avec celles qui le suivent » (L. BENLOEW) (1).

98. — *Divergences.*

Cette loi des trois syllabes, commune au grec et au latin, ne s'applique pas toutefois de la même manière dans les deux langues; même entre *les dialectes grecs*, il y a de graves divergences dans son emploi, selon qu'ils se rapprochent plus ou moins de l'accentuation sanscrite ou indo-européenne.

L'*éolien*, par exemple — le *lesbien* du tableau — a une grande répugnance pour l'accentuation *oxytonique*, celle de la dernière syllabe. Il fait remonter l'accent aussi haut que possible, dans la limite, bien entendu, de la loi des trois syllabes : ainsi il accentue κάλος, αὖτος, δύνατος, Ζεῦς, tandis que l'attique dit : καλός, αὐτός, δυνατός, Ζεύς (2).

Le *dorien*, au contraire, a une préférence marquée pour l'accentuation oxytonique, ou du moins il cherche à rapprocher autant que possible l'accent de la dernière syllabe. « Lorsque les Athéniens faisaient de φράτηρ un paroxyton, les Doriens lui conservaient son accent primitif φρατήρ (sanscrit *bhratrí*) » (3). De plus l'accentuation dorienne n'aime pas le circonflexe.

Et ces deux particularités, préférence pour l'accentuation oxytonique et répugnance pour le circonflexe, conduisent M. Benloew, p. 89, à regarder « l'accentuation dorienne comme la plus ancienne de la Grèce ».

« Cependant, à tous les dialectes, y compris le dorien, est commune la règle suivant laquelle, dans les formes conjugables des verbes, l'accent *remonte le plus haut possible.* Cette loi absolue,

(1) C'est aussi, nous le verrons, le rapport entre *l'accent* et *la fin du mot* qui sera le trait distinctif de l'accent latin, encore que ce rapport ne soit pas le même que dans l'accentuation grecque. Mais nous n'avons pas à entrer ici dans ces détails.

(2) Cf. GOW et REINACH, *Minerva*, p. 73, et V. HENRY, *Précis...*, p. 98.

(3) L. BENLOEW, *op. cit.*, p. 83. Cf. GOW et REINACH, *Minerva*, et HENRY, *l. c.*

qui ne souffre que de rares exceptions, est un legs de la langue indo-européenne » (1).

B. *Rameau italique.*

99. — Parmi les idiomes qui étaient parlés en Italie, trois se rattachent à l'indo-européen, le *latin*, l'*ombrien* et l'*osque* (2). Seul, le latin nous intéresse.

« Le *groupe italique* a pour représentant principal le *latin*, dont le plus ancien monument connu (3), tout récemment découvert (inscription de Duenos, très obscure) (4), remonte au IVe siècle avant notre ère, et qui, parti d'une bourgade du Latium, puis répandu sur l'Europe et l'Afrique par la conquête romaine, règne encore, sous forme de *portugais*, *espagnol*, *provençal*, *français*, *rhète*, *italien*, sur toute l'Europe occidentale, et pousse par le *roumain* une pointe hardie jusque dans la vallée du bas Danube...

» Le latin nous est révélé dans ses particularités les plus intimes par une riche littérature qui s'espace sur huit à neuf siècles, par de nombreuses inscriptions, recueillies dans toutes les parties du monde romain, et par les témoignages multiples des grammairiens. Les langues romanes et les fouilles de Pompéi nous permettent même de pénétrer les secrets du latin parlé ou populaire » (5).

(1) V. HENRY, *op. cit.*, p. 98. Cf. RIEMANN et GOELZER, *Gramm.*, p. 18 : « Dans les verbes, en règle générale, l'accent s'éloigne *autant que possible* de la fin du mot ».

(2) Cf. sur l'accent osco-ombrien, VENDRYES, *Intensité...*, p. 48-51. Outre ces trois idiomes, M. HENRY signale encore :

le *gaulois cisalpin*, qui appartient au groupe celtique;

l'*étrusque* dont l'origine est douteuse, et qui n'est peut-être pas même un idiome indo-européen ;

les *dialectes* de la moyenne Italie, intermédiaires entre l'ombrien et le latin ; ils sont encore presque inconnus.

(3) « C'est ordinairement le Chant des Arvales qui est donné comme tel. Ce chant est à coup sûr très ancien ; mais le texte que nous en possédons n'a été écrit qu'en 218 après J. C. par un graveur qui n'y comprenait plus goutte. Quant aux épitaphes des Scipions, elles sont postérieures de plus d'un siècle à l'inscription de Duenos : aussi sont-elles intelligibles. Le sénatusconsulte des Bacchanales... est encore plus récent ». V. HENRY, p. 8. — Sur le chant des Arvales, voir EDON, *Ecriture et prononciation du Latin*, Appendice, pp. 293-324.

(4) Cf. MOHL, *Chronologie du latin*, p. 47.

(5) V. HENRY, *op. cit.*, pp. 7-9.

ARTICLE 4. — L'ACCENT LATIN.

100. — Après avoir fixé la place du latin dans la grande unité linguistique indo-européenne, après avoir esquissé l'histoire de l'accent dans les langues sœurs du latin, nous pouvons aborder l'étude spéciale de l'*accentuation latine*, depuis les temps les plus reculés de l'idiome latin jusqu'à l'époque grégorienne.

101. — Cependant, une distinction préliminaire très importante prend place ici : celle du *mot isolé* et celle du *mot dans la phrase.* Une distinction analogue a été faite déjà pour le groupe neumatique (1).

« De même, disions-nous dans la *Paléog. Mus.*, t. VII, p. 198, que l'étude d'une syllabe isolée a quelque chose d'abstrait, de factice, d'incomplet, ainsi en est-il de l'étude du mot isolé. Sauf le cas d'un monosyllabe, la syllabe fait corps avec le mot, et sa position dans le mot peut modifier sa durée, sa force, sa mélodie, et même, en certains cas, son timbre. Une syllabe seule est de nulle valeur; elle est morte, pour ainsi parler, elle n'est qu'un fragment de mot; on peut cependant la considérer isolément pour mieux analyser ses éléments; mais pratiquement il ne faut jamais la séparer de son mot.

» A la différence des syllabes, le mot est déjà un petit être complet, vivant; il représente *une idée;* mais lui aussi, malgré cela, ne peut être étudié efficacement en dehors de la phrase. La syllabe n'existe que pour le mot; le mot à son tour n'existe que pour la phrase qui lui donne sa signification, sa mélodie, son rythme, sa vie : rien de plus mobile! Bien qu'il ne soit pas inutile de l'étudier en soi-même, il ne faut jamais oublier cependant que la phrase et surtout la musique a tout pouvoir sur lui ».

Sous le bénéfice de ces réserves, étudions à part le mot latin et son accentuation, en commençant par l'histoire de cette accentuation.

102. — Les temps où le latin a régné s'étendent depuis une époque préhistorique difficile à fixer jusqu'à la naissance des langues romanes. Il n'est pas étonnant que dans ce long espace

(1) Cf. *N. M. G.* I, p. 232 et ss.

de 15 à 18 siècles (du xe siècle av. J. C. au viie et viiie ap. J. C.), le latin et son accentuation aient subi de nombreuses vicissitudes.

103. — Au point de vue "accentuation", nous diviserons ce temps en quatre périodes (1) :

1° Période, préhistorique,
2° — classique,
3° — postclassique ou ecclésiastique,
4° — romane.

§ 1. — Première période, préhistorique, archaïque.

104. — C'est la plus obscure, naturellement. « On peut la faire partir du moment où le latin s'est séparé des autres dialectes italiques », dit M. Vendryes, p. 99. Quant à l'époque où elle se clôt, nous essayerons de la fixer, lorsque nous aurons étudié l'accentuation qui la détermine.

105. — Cette période est caractérisée par l'existence de *deux* sortes d'accents dans le mot latin, l'un *intensif*, l'autre *mélodique*.

L'*accent mélodique* n'est autre que le *ton* de l'indo-européen, du sanscrit et du grec; c'est l'accent proprement dit. On le connaît déjà et nous y reviendrons dans un instant.

Commençons donc par l'*accent intensif*.

A. *Accent intensif.*

106. — Il affectait la *première syllabe* du mot.

M. L. Havet a exposé la théorie de l'*intensité de l'initiale* dans un article très remarqué : *La prononciation des syllabes*

(1) Cette division, nous le redirons plus loin, est assez approximative, du moins quant aux dates à assigner au début et à la fin de chaque période. Cf. VENDRYES, *Intensité initiale..*, p. 99. D'ailleurs, dans cet article, nous n'avons pas l'intention de faire une démonstration scientifique. Nous voulons seulement donner une sorte de conspectus historique général du développement de la langue latine, pour éclairer ce qui va suivre. Ce n'est que dans les chapitres suivants que nous apporterons les précisions voulues et que nous essayerons d'établir notre thèse.

initiales latines (1). Après avoir rappelé que le sens de *note aiguë* est le seul qui soit applicable au mot *accent*, en latin archaïque et même en latin classique, M. Havet trouve, dans certains faits de prosodie et de phonétique, la preuve que, dans le latin *archaïque* et le latin *classique*, les *syllabes initiales étaient intenses* (2).

« Un mot latin, dit-il, était strictement délimité à ses extrémités par l'*intensité de l'initiale* et par l'acuité de la tonique. La place de la note aiguë indiquait assez exactement où le mot allait finir... L'endroit où le mot commençait était marqué directement par l'intensité de l'initiale » (3).

M. Havet suppose que cet usage des initiales fortes remonte extrêmement haut, « bien au delà de la période historique. Pour nous en tenir à ce qui est susceptible de preuve, l'intensité relative des initiales s'est fait sentir dès les premiers temps où la langue latine nous devient accessible... L'influence de l'initiale intense a continué de s'exercer pendant bien des phases du développement de la langue... J'ose affirmer hardiment que si l'intensité des initiales a fini par s'effacer dans le cours des âges..., ce ne peut être ni dans la période archaïque, ni pendant le siècle d'Auguste ; il faudrait descendre au moins jusqu'au temps où les *syllabes aiguës sont devenues des syllabes intenses*, et ont pu supplanter les *intenses* primitives, Or nous n'avons aucune trace positive de cette transformation des aiguës avant la poésie de Commodien, c'est-à-dire avant le milieu du IIIe siècle ».

107. — Sur ce dernier point, M. Vendryes n'est pas tout-à-fait de l'avis de M. Havet. Dans ses *Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin*, il a repris la théorie de M. Havet, en l'appuyant sur des preuves sérieuses et multiples (4).

(1) *Mémoires de la Societe de linguistique de Paris*, t. VI, fasc. 1.

(2) M. V. HENRY atteste lui aussi l'existence de cet accent initial, « très ancien, accent purement expiratoire, ou plus exactement simple nuance d'intensité, qui portait toujours sur l'initiale de chaque mot.... L'accent initial est commun au latin et à toutes les langues italiques, et a laissé sa trace dans nombre de noms géographiques de l'Italie moderne, v. g. *Pésaro* = ombr. *Pisaurum* et non lat. *Pisáurum* ». *Op. cit.*, p. 101.

(3) *Art. cit.*, p. 13.

(4) Sur l'origine et la nature de cet accent initial, voir VENDRYES, ch. III, qui résume et discute les diverses opinions.

Toutefois, en ce qui concerne les limites de cette période « préhistorique », voici ce qu'il écrit :

« L'accent d'intensité qui frappait l'initiale... a dû entrer en lutte de bonne heure avec le principe quantitatif que le latin tenait de l'indo-européen ; intensité et quantité se sont opposées pendant un certain temps, et il reste encore en latin de nombreuses traces de cette concurrence ; c'est l'intensité qui a été vaincue, et, au début de la période suivante, qui commence avec les premières œuvres littéraires [IIe siècle av. J. C.], il semble que l'initiale n'ait plus conservé qu'un souvenir de la prépondérance dont elle jouissait depuis plusieurs siècles ». (1).

M. Vendryes développe longuement cette thèse dans un chapitre spécial sur les « Limites de l'intensité initiale », p. 53-98, et l'appuie sur des faits linguistiques et philologiques qui lui donnent une grande probabilité. Aussi, sans vouloir trancher cette difficile question, sommes-nous inclinés à suivre cet auteur, et à faire commencer avec lui la 2e période historique de l'accent latin, au IIe siècle avant J. C.

B. *Accent mélodique.*

108. — Tout le monde s'accorde pour affirmer que dans cette première période le latin possédait aussi le *ton ;* mais on discute sur la place de cet accent aigu (2).

Dès le début de la première période, « le latin, dit M. Vendryes (3), devait posséder encore le *ton* que le préitalique avait hérité de l'indo-européen, puisqu'on le retrouve à la période suivante, attesté par les grammairiens;... mais on n'a aucune trace tangible de son existence. On ne peut par conséquent savoir quelle en était la place ; était-il déjà restreint à la pénultième et à l'antépénultième [loi des trois syllabes], ou jouissait-il de la liberté qu'il a en sanscrit védique? Ces questions doivent demeurer sans réponse ».

(1) *Op. cit.*, p. 100.

(2) « L'intensité initiale n'exclut pas un accent de hauteur, de même nature que l'accent grec antique et que l'accent probable de la langue-mère ». Lejay. *Rev. crit.* 1897. t. 43, p. 291. ss.

(3) *Op. cit.*, p. 99.

Cependant M. Havet, dans le texte cité plus haut, ne semble pas absolument de cet avis, puisqu'il dit que dans le mot latin « la place de la note aiguë indiquait assez exactement où *le mot allait finir* » ; c'est donc que la « loi des trois syllabes » de la 2e période s'exerçait déjà en latin, ou qu'au moins il existait, comme l'admettent généralement les auteurs, une *accentuation archaïque*, qui affectait aussi les dernières syllabes, mais en remontant jusqu'à la quatrième.

109. — La découverte de cette accentuation archaïque est due à M. L. Benloew, qui l'a exposée en 1847 dans son ouvrage : *De l'accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 173 (1). Quelques années après, en 1855, MM. Weil et Benloew en ont développé la théorie. La voici en résumé :

Avant la fixation des lois définitives de l'accent latin à l'époque classique, cet accent pouvait s'appuyer :

a) sur la dernière syllabe (2) :

le mot *sum* vient de l'ancien oxyton *esúm*,
— *dens* — — *edéns*, (éol. ἔδων; att. ὀδούς)
— *nos* — — *enós*,
— *clam* — — *calám*.

Cependant, les mots *oxytons* sont rares dans le latin archaïque ; même, Baudry dans sa *Gramm.*, p. 19, ne les admet pas, et Edon les passe sous silence.

b) sur la pénultième brève; cette accentuation est également douteuse (3).

c) sur l'antépénultième, malgré la *longueur* de la pénultième; il y a, sur ce point, beaucoup plus de certitude, et la forme *pégĕro*, *cógnĭtus*, ne s'explique que par l'ancienne *pérjūro*, *cógnōtus* (4).

(1) « Corssen attribue la première idée de l'accentuation latine archaïque à un article inséré par Dietrich au 1er volume du *Journal Kuhn*. Je crois que M. Benloew en peut réclamer la priorité. L'article de M. Dietrich est de 1852, et M. Benloew avait déjà posé les bases de cette théorie en 1847, dans sa thèse sur l'*accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 173 ». Note de M. F. Baudry dans sa *Gramm. comparée.*, p. 19.

(2) Cf. Weil et Benloew, *op. cit.*, p. 130, et Sal. Reinach, *Gramm*, p. 265.

(3) Cf. Weil et Benloew, *op. cit.*, p. 127.

(4) Cf. Sal. Reinach, p. 265, Weil et Benloew, p. 120-126, Edon, p. 291, Baudry, p. 17 et ss.

d) et même sur la *quatrième syllabe* avant la fin (1); ainsi,

públicus viendrait de *pópulicus*
vícies — *vícenties*
sámnium — *sábīnium*
bálneum — *bálĭneum*
núcleus — *núculeus*
etc...

Nous mentionnons simplement cette accentuation pour montrer la filière qui rattache l'accentuation du latin classique de la 2e période à tout ce qui l'a précédé.

110. — La connaissance de ce double accent, *intensité initiale* et *ton* pénultième, qui caractérise cette première période, nous permet d'en déterminer approximativement la fin.

L'*accent initial intensif* étant le trait distinctif qui donne à cette période sa physionomie vraiment spéciale, il faudra dire avec M. Havet qu'elle se prolonge jusqu'au IIe ou au IIIe siècle de notre ère, ou avec M. Vendryes qu'elle se termine vers le IIe siècle avant notre ère, époque où, selon lui, cette intensité est tombée. Nous avons dit que nous adoptions plus volontiers l'opinion de M. Vendryes.

Quant au *ton* qui appartient à cette période, il se retrouve à la 2e et même à la 3e période, dont nous avons à parler.

§ 2. — Deuxième période, classique.

111. — « Elle commence au IIe siècle avant J. C. environ, et se poursuit jusqu'au IVe siècle de l'ère chrétienne, c'est-à-dire qu'elle embrasse toute la production littéraire de Rome. Pendant six siècles, la langue latine littéraire apparaît comme une langue essentiellement quantitative, à laquelle les témoignages des grammairiens les plus autorisés attribue en outre un *ton réglé par la quantité* » (2).

A. *Nature de l'accent.*

112.— En réalité, il y a une controverse sur *la nature* de l'accent pendant cette période. L. Laurand l'a parfaitement résumée dans son *Manuel des Études grecques et latines*. Nous le citerons :

(1) Cf. BAUDRY, p. 18-19; WEIL et BENLOEW, p. 127.
(2) VENDRYES, *Recherches..*, p. 100.

« La *nature* de l'accent à l'époque classique est [assez] difficile à définir, les témoignages qui la concernent étant très peu sûrs.

» La plupart des linguistes pensent que la syllabe accentuée était prononcée avec plus d'*intensité*, prononcée *plus fort*. C'est ce qu'on appelle l'*accent intensif*.

» Cette opinion est admise, entre autres, par Lindsay et Skutsch, qui ont étudié d'une manière approfondie les effets de l'accent dans Plaute; par Brugmann, qui a composé la plus importante grammaire comparée des langues indo-européennes; par Seelmann qui a écrit l'ouvrage le plus complet sur la prononciation latine; par Buck, à qui l'on doit le traité le plus au courant sur les dialectes italiques. On dit parfois que cette opinion n'est pas admise en France. Elle a pourtant été adoptée par plusieurs auteurs, qui se sont formé une conviction indépendamment les uns des autres (en se fondant sur des arguments différents et parfois sans connaître leurs devanciers). On peut citer en particulier H. Goelzer, A. Macé, Cliquennois, Vernier.

» Cependant quelques linguistes éminents soutiennent encore qu'il n'y avait pas différence d'intensité, mais seulement de *hauteur* : la syllabe accentuée aurait été prononcée sur une note plus élevée, sans aucune différence dans la force d'articulation. C'est ce qu'on appelle l'*accent musical*, ou quelquefois le *ton*.

» Cette opinion a d'abord été enseignée en Allemagne, en particulier par Corssen (*Aussprache*, 2e éd. II., p. 797); introduite en France avec l'enseignement de la grammaire comparée, elle y compte encore des partisans qui la défendent avec une grande vivacité. Parmi les linguistes qui l'ont soutenue on peut citer : L. Havet, V. Henry, A. Meillet, J. Vendryes, M. Niedermann. [On pourrait ajouter : Lejay, Edon, Weil et Benloew, Westaway].

» Quelques auteurs concilient les deux opinions : R. Waltz admet que l'accent, à l'époque classique, " était essentiellement un accent de hauteur " (*Prononciation*, p. 23), mais il ajoute, p. 24 : " Il est bien probable qu'il y avait, dès l'époque classique, dans l'accent latin, deux éléments combinés, l'un de hauteur, l'autre d'intensité ".

» A une époque *ancienne* (jusque vers le IIe siècle avant J. C.), il y avait un accent *intensif* sur la première syllabe des mots.

C'est ce que les partisans de l'accent musical appellent l'« *intensité initiale* », pour eux différente de l'accent proprement dit.

» Pour les partisans de l'accent intensif, il n'y a qu'une espèce d'accent; il y a eu seulement changement de place : l'accent principal était d'abord sur la première syllabe, avec un accent secondaire sur la pénultième ou l'antépénultième; plus tard, l'accent de la pénultième ou de l'antépénultième devint principal; l'accent de l'initiale devint secondaire : *élèméntum* est devenu *élemèntum ; tèmpestátibus* est devenu *témpestàtibus* » (1).

a) Acuité.

113. — Sans entrer dans le vif de ces discussions, nous essayerons plus loin de prouver que l'accent latin, au début de la 2e période, était *purement musical,* mais que, peu à peu, vers le milieu de cette même période, il est devenu *intensif, tout en conservant son acuité primitive;* c'est l'*union de ces deux qualités*, *acuité* et *intensité,* qui, d'après nous, *caractérisera la troisième période*. Pour ce motif, c'est en traitant de la 3e période que nous nous proposons d'étudier à fond la question de l'acuité de l'accent.

114. — En effet, de nouveaux et solides arguments, tirés de l'étude de la notation neumatique et des mélodies grégoriennes elles-mêmes, peuvent aujourd'hui être apportés en faveur de l'acuité de l'accent. Si les philologues modernes consentaient à regarder d'un peu plus près cette musique, ils y trouveraient des arguments et une solution de nature à les mettre tous d'accord.

Ce qu'ils ont fait pour la musique grecque, ils auraient dû le faire pour la musique liturgique. Ils se sont servis des rares mélodies grecques échappées au naufrage des temps pour constater l'acuité de l'accent grec (2). Il n'y a qu'à étudier les pièces grégoriennes pour y trouver également la preuve de l'acuité de l'accent latin.

(1) L. Laurand, *Manuel des Études grecques et latines*, fasc. VI, *Grammaire latine historique*, pp. 627-628.

(2) Cf. Sal. Reinach; Vendryes dans son *Traité d'accentuation grecque*; Saglio, dans son *Dictionnaire*.

Jusqu'ici ils ont négligé cette source abondante et précieuse de renseignements; ils ont une excuse, à la vérité : l'état déplorable des mélodies grégoriennes et ambrosiennes jusqu'à la fin du XIXe siècle. Mais aujourd'hui que la restauration de ce trésor musical latin est un fait accompli, ce serait une grave négligence de ne pas y puiser les témoignages les plus vivants, les plus authentiques, les plus certains, sur la nature, la valeur, l'*acuité* de l'accent latin.

115. — Nous reviendrons sur cette question. Il suffira, pour le moment, d'indiquer les arguments que nous invoquerons en faveur de l'*acuité* de l'accent dans la 2e et la 3e périodes :

1° cette acuité est un héritage des âges précédents;

2° elle est affirmée par le témoignage de tous les grammairiens latins, avant et après J. C.;

3° affirmée encore par la notation musicale neumatique, qui doit son origine aux accents;

4° affirmée enfin par la forme même des mélodies grégoriennes elles-mêmes qui, très souvent, conservent aux accents toniques leur acuité en leur attribuant des notes élevées, et cela jusque dans les compositions des Xe et XIe siècles.

b) Durée.

116. — Le développement de cette argumentation nous amènera en même temps à constater que l'accent latin est non seulement aigu, mais également, *bref.*

c) Intensité.

117. — Quant à l'*intensité*, qui lui sera décidément adjointe dans la 3e période, elle ne peut être, croyons-nous, prouvée ni par la notation, ni par les mélodies elles-mêmes, ni par les signes rythmiques. Elle devra l'être par des arguments d'une autre sorte :

a) témoignage des grammairiens postclassiques (1);

b) » des langues romanes (2).

(1) Cf. THUROT, *Mémoires de l'Académie.*

(2) VENDRYES, *op. cit.*, pp. 14-15.

B. *Place de l'accent.*

118. — La caractéristique de cette 2e période est donc la persistance d'un *accent mélodique*, d'un *ton;* ce ton se place, comme dans la 1re période, sur la pénultième ou l'antépénultième des mots latins. Il ne remonte plus au delà, et l'accentuation archaïque est tombée. L'intensité initiale l'est également, ou, du moins, elle est en train de disparaître, si l'on en croit M. Havet. Ceci est d'ailleurs, pour nous, d'importance secondaire. Ce qui est essentiel pour nos recherches, *c'est l'existence d'un accent mélodique*, qui, du reste, va se retrouver dans la 3e période.

119. — A quelle époque se termine cette 2e période? Au moment où l'*intensité* s'unit à l'*acuité* dans l'émission de l'accent latin.

Il est difficile de préciser ce moment. M. Vendryes, p. 103, fixe le début de la 3e période en 393, année où, d'après lui, parut le poème de Commodien, le premier qui soit basé sur l'accent intensif. Ce serait donc vers la fin du IVe siècle qu'il faudrait placer la fin de la 2e période.

Sans repousser cette opinion, nous inclinerions volontiers vers une date un peu antérieure. Lorsque nous rechercherons tout au long la nature de l'accent latin dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, nous trouverons des traces de l'accent intensif bien avant la fin du IVe siècle. En effet, dit M. Havet, « l'accent, jusqu'au temps des premiers empereurs, était de nature purement mélodique... Mais, dès le IIIe siècle, la syllabe aiguë était devenue une syllabe forte; accentuer une syllabe, ce n'était plus en hausser le ton (??) (1), c'était la prononcer plus fort. L'accent, d'ailleurs, n'avait pas changé de place ».

§ 3. — Troisième période, ecclésiastique.

120. — Cette période commence donc au moment où l'*intensité* se joint à l'*acuité* de l'accent latin de la pénultième. Les premières traces de cette alliance apparaissent vers la fin du IIe siècle

(1) *Métrique*, p. 231. Ici, M. Havet, comme la plupart des modernes, fait une erreur. Il est très vrai que l'accent aigu est devenu *fort* à l'époque postclassique, mais il n'a pas cessé pour autant d'être *mélodique*. Nous le prouverons au chapitre suivant.

après J. C., surtout dans la langue vulgaire; mais l'intensité ne s'empare nettement du *ton* latin que vers la fin du IV[e] siècle; au V[e], la conquête est achevée. L'accent latin conserve intact le caractère mélodique qu'il avait déjà dans la 1[e] période; en fait, en théorie et en droit, il est toujours l'accent aigu, *acutus;* mais peu à peu l'intensité l'a transformé, il est devenu *fort* (1).

121. — Ce n'est pas tout. Dans la période précédente, le *ton* dépendait de la quantité. Désormais, l'accent intensif ayant atteint son plein épanouissement, il n'en va plus ainsi. En effet, nous le savons déjà, cet accent mélodique et intensif exerce sur la langue une très grande influence. Sous son règne, les syllabes s'égalisent; les mots, très différents de quantité, se rangent sous une même formule qui a pour base la *force* et la *faiblesse* des syllabes (2); ces syllabes, prises en soi, valent chacune un temps; il n'y a plus de longues (3), plus de place pour les accents circonflexes ou anti-circonflexes; en un mot, toutes les syllabes sont égales. Et l'ancienne syllabe pénultième *brève*, qui fixait en latin la place de l'accent, devient la plus *faible*, la plus grêle des syllabes, ce qui permet à l'accent de conserver sa place des temps classiques.

(1) « C'est à M. Roudet que revient le grand mérite d'avoir élucidé complètement les rapports physiologiques de l'intensité et de la hauteur. Le résultat principal de ses expériences, c'est qu'*on a le droit, en parlant d'un des deux accents, de faire abstraction de l'autre.* En effet, malgré le lien physiologique qui les unit, l'intensité et la hauteur sont produites d'une façon distincte. Si l'augmentation de la pression dans la trachée, nécessaire pour l'intensité, détermine fatalement une tension des cordes vocales, l'augmentation de hauteur ainsi produite peut être compensée par une diminution de tension des muscles du thorax. On conçoit par suite qu'une langue possède l'intensité sans hauteur ou réciproquement... On conçoit donc que dans certaines langues l'*intensité et la hauteur se produisent ensemble*, et que dans d'autres la hauteur se transforme en intensité ». VENDRYES, *Op. cit.*, p. 11.

Cette thèse, dont les premiers résultats sont, dit M. Vendryes, « d'une importance capitale », a été exposée par M. Roudet dans deux articles de *La Parole*, I, 321; II, 201. Bien que trop succincte, l'analyse de ces deux articles rapportée ici montre bien que les deux accents — ton et force — sont tout à fait indépendants l'un de l'autre; qu'ils peuvent, selon les langues, se réunir ou se séparer. C'est notre théorie.

(2) Cf. ci-dessus, chap. I, pp. 48 et suiv.

(3) « Dans le langage populaire..., l'accent devient tellement prépondérant qu'il fait disparaître la quantité. Dans quelques poèmes... en particulier ceux de Commodien, il n'y a plus de syllabes longues, mais seulement des syllabes accentuées, comme en allemand moderne ». REINACH. *Gramm.* Accentuation de la décadence, p. 265-266.

122. — Or cet accent *musical*, *bref*, *fort*, avec des nuances pour chacun de ces trois ordres, est justement *celui des mots que le chant grégorien doit orner*, *amplifier*, *développer*.

C'est cet accent qu'il importe d'étudier avec soin, car c'est pendant le cours de cette 3e période que furent composées presque toutes les mélodies grégoriennes. Et le latin ecclésiastique, employé encore dans le monde entier, suit toujours les mêmes lois.

123. — Les philologues signalent encore à ce moment outre l'accent principal, l'existence d'*accents secondaires*, intensifs, qui « frappent les syllabes de 2 en 2 en montant et en descendant à partir de l'accent principal (1) ».

124. — Un dernier caractère du latin de la décadence, également signalé par les philologues, c'est l'existence d'un *contre-accent* au commencement de chaque mot (2).

§ 4. — Quatrième période, romane.

125. — Enfin l'accent latin *aigu*, *bref* et *fort*, de la 3e période, devient *long* au moment de la formation des langues romanes. La *force* et la *longueur* de l'accent latin dans la prononciation furent même une des causes principales de la transformation et de la destruction de la langue latine, en tant que langue *parlée* et *vulgaire*. En réalité, l'accent latin *long* — et long ne signifie pas double — n'est plus le vrai accent latin, mais un accent roman. Nous n'avons pas à nous en occuper.

126. — Après cette vue sommaire des périodes historiques de l'accent latin, auxquelles il ne convient pas d'assigner des limites trop précises parce qu'elles se compénètrent, il faut revenir aux périodes qui concernent spécialement notre travail, la 2e et surtout la 3e. C'est d'elles seules qu'il sera question maintenant.

---

(1) V. HENRY, *Précis*, p. 101.

(2) Cf. V. HENRY, *ibid.*, p. 101 ; et surtout VENDRYES, *Recherches..*, pp. 15 et ss.

CHAPITRE IV.

LE MOT LATIN ISOLÉ (suite).

ACCENT TONIQUE ET ACCENTS SECONDAIRES. — LEUR PLACE.

127. — Dans l'étude de l'accent tonique latin, nous distinguerons :

1° *ses qualités matérielles*, c'est-à-dire l'acuité, l'intensité et la brièveté de la syllabe ou de la partie de syllabe qui le porte.

Ce sera l'objet du chap. v.

2° *ses qualités spirituelles*, c'est-à-dire son rôle vivifiant dans le mot tout entier, en d'autres termes sa puissance de cohésion et de coordination. L'accent tonique est l'*âme du mot*, *anima vocis*, selon l'expression très juste des anciens ; or, parler de l'*âme* du mot, c'est parler de son *rythme*.

Ce sera l'objet du chap. vi.

Mais auparavant, et pour alléger notre exposé, nous préférons nous débarrasser une fois pour toutes de la *place* occupée dans le mot par l'accent tonique, ou, pour parler plus exactement, par les divers accents, tonique et secondaires.

Ce présent chap. iv sera donc consacré à la *place* de l'accent, dans les mots, tant latins qu'étrangers, qui entrent dans la trame du latin liturgique et de l'art grégorien.

Comme il s'agit de notions connues, nous serons très bref. Un simple rappel des règles à l'époque classique et à l'époque postclassique suffira.

ARTICLE 1. — DIFFÉRENTES SORTES D'ACCENTS MÉLODIQUES.

128. — Il faut commencer par bien établir la nature personnelle de l'*accent tonique*, en le distinguant des autres accents, mélodiques aussi, en usage dans la langue latine, ou du moins énumérés par les grammairiens.

129. — Les auteurs anciens donnaient le nom générique d'*accent* aux divers signes graphiques indiquant non seulement les *inflexions* de la voix dans le discours, mais encore la *durée* des syllabes, et même aux autres signes comme l'*apostropha*, le trait d'union ou *hyphen*, etc. — On trouvera au tome I de cet ouvrage, p. 133, la liste de tous ces accents.

Ici nous ne nous occupons que des accents relatifs à l'*intonation*.

Les grammairiens en comptent quatre, ou même cinq :

l'accent *tonique* ou *aigu* (/), *accentus acutus*, le *ton* des modernes;

l'accent *grave* (\), *gravis*, bas, grave;

l'accent *circonflexe* (^), *flexa*, fléchi;

l'accent *anti-circonflexe* (v);

l'accent *moyen*.

Seuls, les trois premiers ont une existence certaine.

130. — *Accent aigu.* — « L'accentuation, en latin comme en grec, était une sorte de chant qui animait la prononciation des mots. Il y avait toujours dans chaque mot une syllabe qui recevait une intonation plus aiguë que les autres, ou autrement dit, qui se prononçait sur un ton plus haut que les autres... Cette intonation aiguë donnée à l'une des syllabes est ce qu'on appelle l'*accent tonique* » (1).

C'est l'*accent* proprement dit. Comme nous le connaissons déjà, et qu'il en sera longuement traité dans les pages suivantes, il suffit de le mentionner ici.

131. — *Accent grave.* — « Les syllabes qui n'ont pas l'accent tonique, et que, pour cette raison, l'on appelle souvent syllabes atones ou inaccentuées, ont cependant, par le fait même qu'elles se prononcent, une sorte d'accent relatif qu'on nomme *accent grave*. Considérons, par exemple, le mot *meritórius* : la voix est basse, grave sur *me*, *ri;* elle s'élève, elle devient aiguë sur *tó*, qui a l'accent tonique; puis redevient grave sur *ri*, *us*. Le mot *meritórius* a donc quatre syllabes graves contre une syllabe aiguë, et par conséquent quatre accents graves : *mèrìtórìùs* ».

(1) EDON, *Ecriture et Prononciation du latin*, p. 271.

Ce qui, sur une portée musicale, peut être ainsi figuré :

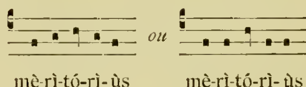


Fig. 3.

« Mais comme toute syllabe qui n'a pas l'accent tonique a, par cela même, l'accent grave, l'usage est d'omettre comme inutile l'indication des accents graves, et de marquer seulement l'accent tonique : *meritórius* » (1).

132. — *Accent circonflexe. Accent anti-circonflexe.* — Ces accents ne se placent que sur une *voyelle longue;* ils ne peuvent donc exister que dans la première ou la seconde période ci-dessus décrites, où la langue latine était soumise à la quantité; dans la troisième période, toutes les syllabes étant égales, d'un temps, ils n'ont plus d'emploi.

L'usage et même l'existence de ces deux accents, surtout de l'*anti-circonflexe*, ont donné lieu à de nombreuses discussions dont l'exposition abrégée trouvera sa place ci-dessous, lorsqu'il sera question de la *brièveté* de l'accent tonique; car rien ne prouve mieux cette brièveté que l'emploi de l'accent circonflexe qui, appuyé sur une longue ou sur deux temps, attribue l'aigu à l'un seulement de ces deux temps.

133. — *Accent moyen.* — Encore moins entrerons-nous en discussion au sujet de l'accent *moyen* que mentionnent certains

(1) EDON, p. 272. L'accent grave, dit M. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, § 35-36, « se distingue surtout de l'aigu en ce qu'il est syllabique, (συλλαβικός), c'est-à-dire qu'il frappe toutes les syllabes qui ne reçoivent pas l'accent aigu, tandis que l'accent aigu est principal (κύριος)... Cela revient à dire que l'accent grave est l'*absence d'accent*. Il résulte de là qu'on devrait dans chaque mot marquer de l'accent grave toutes les syllabes qui ne portent pas l'accent principal : φίλὸς ἄνθρὼπὸς etc. C'est en effet ce qui s'est fait d'abord, d'après le témoignage des grammairiens, confirmé curieusement en cela par la découverte des papyrus sur lesquels on lit des formes comme ἐπὲσσεύοντο (papyrus d'Homère), μὴσὰμένοι (papyrus d'Alcman), etc. Mais l'usage de noter dans l'écriture les accents graves ne s'est pas maintenu, parce que l'on craignait de détériorer le papyrus »

auteurs grecs et latins (1). Cependant nous ne pouvons pas le passer sous silence (2).

L'accent moyen atteignait les notes et syllabes intermédiaires entre l'aigu et le grave, soit en montant, soit en descendant. Ainsi un mot comme *adjutórium* aurait pu se noter ainsi :



adjutó-ri-um

Fig. 4.

Les deux notes intermédiaires *sol* auraient porté l'accent moyen qui, on le voit, se rapporte uniquement à la mélodie, comme les autres accents. Il n'avait pas de *signe graphique.*

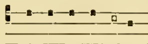
Le plus grand nombre des théoriciens, nous l'avons vu, regarde comme *graves* toutes les syllabes qui n'ont pas l'accent tonique.

134. — Ces divers accents mélodiques ont peu à peu disparu, au fur et à mesure du développement (ou de la décadence) de la langue latine. Seul, l'accent aigu a subsisté, et a même pris une importance de plus en plus grande. C'est lui qui, en se transformant, est devenu l'*accent tonique,* au sens où nous l'entendons maintenant, aigu et surtout fort. C'est de lui seul que nous nous occuperons désormais.

(1) MM. Weil et Benloew citent entre autres ce témoignage d'Aulu-Gelle (IIe siècle) rapportant l'opinion de Nigidius Figulus, contemporain de Varron, sur l'accentuation de *Váleri,* vocatif de *Valerius.* « Il voulait, dit Aulu-Gelle, qu'on prononçât la première syllabe aiguë et que, sur les deux autres, on descendît *par degrés* vers le grave : « *Summo tono est prima, deinde* gradatim *descendunt* ». *Théorie générale...,* p. 14. Cf. VENDRYES, *Recherches...,* p. 22.

(2) L'existence de l'*accent moyen* est en effet nécessaire pour expliquer les notes de préparation des médiantes et des cadences, dans les leçons et dans la psalmodie.

On en retrouve aussi des traces dans la structure même des mélodies grégoriennes ; par exemple :



Dé- us

Dóminus

Fig. 5.

ARTICLE 2. — L'ACCENT AIGU OU TONIQUE LATIN.

§ 1. — Période classique.

135. — Edon, p. 274-275, résume en quatre règles tout ce qui concerne la place de l'accent tonique à cette époque :

« 1° L'accent tonique évite la fin du mot, même dans les monosyllabes; car, s'il sont longs par nature, l'accent se met sur leur premier temps : *jūs, jûs = júus.*

2° L'accent se place autant que possible sur le troisième temps à partir de la fin du mot :

3 2 1 / ∪ ∪ ∪ ∪ *superior*, 3 2 1 *supérior*; 32 1 / — ^ ∪ *deflebit* = 32 1 *defléebit*; 43 2 1 / — ˇ — *colludas* = 3 21 *collúudas.*

3° Si le troisième temps est une pénultième brève, et que le mot ait plus de trois syllabes, l'accent se porte sur le quatrième temps :

4 3 21 / — ∪ ∪ — *purpureos*, 4 321 / ´ ∪ — *púrpureos.*

4° L'accent ne remonte jamais au delà de l'antépénultième ».

136. — Il ressort de ces règles que « la place de l'accent ne dépend pas seulement de la durée, mais encore du nombre des émissions de voix qui séparent l'aigu de la fin du mot » (1).

En d'autres termes, c'est *la fin du mot* qui règle la place de l'accent tonique.

137. — Ce procédé rétroactif était bien connu des anciens grammairiens :

« Accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultima, id est retrorsum, nec possunt ascendere nisi usque ad tertiam syllabam a fine ». SERVIUS, *in Donat.* (2).

« Jam modo videamus quo modo computantur accentus. A fine non ab initio. Ut puta, *indoctissimus*, quinque sunt; non incipis computare, utrum prior syllaba habeat accentum, id est *in*, inde si *doc* habeat accentum, inde *tis*, inde *si*, inde *mus*. Non potes ita ab initio computare, sed a fine quaere... etc. ». POMPEIUS (3).

(1) WEIL et BENLOEW, p. 25. On lira avec fruit les pages 24, 25 et 26 de cet ouvrage, consacrées à la place de l'accent latin.

(2) KEIL, vol. IV, fasc. 2, p. 426, 20. — SCHOELL, p. 104, LXI[d].

(3) KEIL, vol. V, fasc. 1, p. 127, 15. — SCHOELL, p. 105, LXV.

Et encore, ces deux textes cités par Dom Pothier (1) :

« Nec a postrema syllaba citra tertiam ».

CIC.

« Proxima extremae aut ab ea tertia ».

QUINT.

Nous devions relever, en passant, ce procédé rétroactif, car nous le retrouverons lorsqu'il s'agira de placer les touchements ou ictus rythmiques des mots, tant il est vrai que, toujours et en tout, c'est la fin qui détermine les moyens.

§ 2. — Période postclassique ou tonique.

138. — Dans cette période, la disparition de la *quantité* égalise les syllabes; de plus, à l'acuité de l'accent tonique vient se joindre l'intensité.

Les règles d'accentuation sont très simples; nous les résumerons brièvement.

139. — Tout mot latin, même monosyllabe, ayant un sens distinct, possède un accent tonique (2).

140. — Tout *monosyllabe* dans ces conditions est accentué, *réx*, *lúx*. Cette règle doit être prise au sens absolu.

Cependant, les qualités de l'accent, aigu et fort, étant par elles-mêmes relatives à des syllabes graves et faibles, il en résulte que la valeur d'acuité ou d'intensité du monosyllabe ne peut être appréciée que si le monosyllabe est mis en comparaison avec les syllabes du contexte. Il arrive souvent que son accent est affaibli ou même détruit, par exemple lorsqu'un monosyllabe accentué est suivi d'un mot accentué lui-même sur la première syllabe : *Réx díxit; Réx Dóminus*. Deux syllabes accentuées avec la même force ne peuvent se suivre immédiatement. L'art de la diction exige que l'une des deux soit subordonnée à l'autre.

Laquelle sera sacrifiée? Tantôt la première, tantôt la seconde; le contexte littéraire ou musical (3) aidera à déterminer ce choix; souvent le goût seul du lecteur ou du chanteur en décidera.

(1) *Mélodies Grégoriennes*, p. 105.

(2) *Ibid.*, ch. VIII.

(3) « Deux accents semblables ne doivent jamais être placés immédiatement l'un après l'autre : c'est pourquoi l'on ne dit pas, *Réx nóster*, *té décet*, *nós*

141. — *Les mots de deux syllabes* ont toujours l'accent sur la première syllabe : *Déus méus.*

142. — *Les mots de trois syllabes et plus* sont de deux sortes par rapport à la place de l'accent. Ici l'ancienne quantité fait sentir un dernier reste d'influence.

Si la *pénultième* était longue dans la période quantitative, et marquée du circonflexe ou de l'anti-circonflexe, elle porte, dans la période tonique, un simple accent aigu :

dēflêbĭt, deflébit.

Si la pénultième était brève, toujours à l'époque classique, l'accent remonte sur la troisième syllabe à partir de la fin, sur l'antépénultième.

sŭpĕrĭor, supérior; Dŏmĭnŭs, Dóminus.

Les mots accentués sur la pénultième sont dits *paroxytons* ou *spondées toniques : Déus, deflébit, cogitatiónes.*

Les mots accentués sur l'antépénultième sont dits *proparoxytons* ou *dactyles toniques : Dóminus, supérior, cogitatiónibus.*

143. — Jamais l'accent ne remonte au delà de l'antépénultième. Jamais non plus, dans la période tonique, il ne se place sur la dernière syllabe des mots; il n'y a pas d'*oxytons* en latin.

144. — Sont privés d'accent tonique (1) :

a) Les *prépositions* et les adverbes-prépositions placés immédiatement *avant* leur régime : *super nos, in mánus, per ómnia.*

Placés *après* leur régime, ils reçoivent l'accent : *móntem súpra, frónde súper víridi.*

b) Les *conjonctions* placées en tête de la phrase ou du membre de phrase : *sicut érat*, et non : *sícut érat;* mais l'accent secondaire existe dans ce cas.

Dans le cours de la phrase, les conjonctions prennent l'accent : *Pétrus áutem, fécit énim, vívit véro.*

c) Les pronoms *relatifs*, quand ils n'expriment qu'une simple relation : *Páter nóster qui és in caélis.*

áutem, mais bien, *Rex nóster, te décet, nos áutem* ». D. JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, édit. de 1673, p. 197; édit. de Nisard, 1847 p. 279.

(1) Cf. D. J. POTHIER, *op. cit.*, ch. VIII.

Ils ont l'accent si leur antécédent est sous-entendu : *Quí crédiderit.*

Les pronoms *interrogatifs* sont aussi accentués : *Quís revólvet nóbis lápidem.*

145. — Telles sont, en abrégé, les règles des grammairiens sur ces points. *Pratiquement*, elles demandent un adoucissement, car il est bien difficile, en certains cas, de ne pas attribuer un *accent secondaire* à des prépositions ou conjonctions placées avant leur régime : Ex. : *súpra móntes, secúndum misericórdiam.* Il sera nécessaire souvent de laisser leurs règles aux grammairiens, si nous voulons rester rythmiciens et même grammairiens (1).

Nous passons sous silence les autres cas du même genre, enclitiques ou proclitiques, sans accent; pratiquement, ils sont résolus dans les livres liturgiques. L'ouvrage déjà cité de M. Edon donne, pages 280-289, les renseignements les plus détaillés sur cette question.

ARTICLE 3. — LES ACCENTS SECONDAIRES.

§ 1. — Accents secondaires binaires.

146. — Les anciens (période classique) n'admettaient qu'*un seul accent tonique* dans le mot :

« Ipsa enim natura... in omni verbo posuit acutam vocem, *nec una plus* ». Cic. (2).

« Est in omni voce utique acuta, sed *nunquam plus una* ». Quint. (3).

Sur ce point, les auteurs sont tous d'accord. Il ne s'agissait alors que d'un accent purement *mélodique.* Ce caractère d'acuité, on le comprend, ne pouvait être le partage que d'une seule syllabe ou voyelle dominant toutes les autres.

147. — Plus tard, lorsque la quantité eut disparu et que l'accent aigu fut aussi devenu intense, un *accent secondaire* fit son apparition

(1) Car le rythme phraséologique l'emporte souvent sur le rythme des mots isolés.

(2) *Or.* XVIII, 58 (Schoell, p. 101, LVI).

(3) *Inst. or.*, I. 5, 29-31 (Schoell, p. 102, LVII).

dans le latin ecclésiastique et vulgaire. « Il frappait les syllabes d'un mot, de deux en deux, en descendant et en remontant, à partir de la syllabe marquée de l'accent principal : ce que les romanistes appellent le principe de l'*accentuation binaire;* v. g. *sánguinìs*, *occídimùs*, *ìmperátor*, *impèratórem*, *ìntercídimùs*, etc. » (1).

Cet accent secondaire était, à la vérité, plus faible que l'accent principal, mais plus fort que les syllabes atones.

148. — Les philologues apportent ordinairement les preuves suivantes de l'existence de cet accent :

1° Les dérivations de mots dans les langues romanes; ainsi en français :

òrnaméntum devient ornement
\+
bònitátem — bonté
\+
vèrecúndia — vergogne
\+
etc.

Pressées entre deux accents, les voyelles intertoniques s'affaiblissent ou même disparaissent.

2° La poésie tonique ou rythmique, adoptée par les poètes chrétiens, est généralement basée sur le rythme binaire, ce qui ne se peut faire sans l'accent secondaire : ses règles reposent sur l'alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones :

Stábat máter dòlorósa

Júxta crúcem làcrymósa

Cújus ánimàm geméntem

3° La mélodie grégorienne fournit une troisième preuve, aussi décisive que les précédentes, et les philologues pourraient s'en prévaloir. Cette mélodie, par sa manière de traiter l'accent principal et les syllabes antétoniques des longs mots, nous révèle l'existence d'accents secondaires, qu'elle traite de la même manière que l'accent principal. Cette preuve se trouvera développée plus loin lorsqu'il sera traité de la *mélodie* et de la *durée* de l'accent tonique dans le chant grégorien.

(1) V. Henry, *Précis*.., p. 101.

4° Enfin, toute la psalmodie grégorienne prouve dans les cadences la nécessité d'un accent secondaire (1).

§ 2. — Accent secondaire initial d'intensité.

149. — Il suffira de mentionner un autre *accent secondaire initial d'intensité*, reconnu dans le *latin postclassique* par les philologues, mais dont on ne trouve aucune trace dans les mélodies grégoriennes.

Après avoir parlé de l'accent *pénultième* d'*intensité* en latin, M. Vendryes ajoute : « Plusieurs faits semblent prouver que cet accent n'existait pas seul et qu'il était accompagné d'un *contre-accent* au commencement du mot : soit sur la syllabe initiale, soit sur la deuxième syllabe avant l'accent »; et cet accent était « d'autant plus fort que le mot était plus long » (2).

M. Vendryes expose ensuite ces faits; tous sont tirés des langues romanes, qui ont cet accent initial. Puis il réfute une opinion erronée sur la *provenance* de cette intensité initiale du roman : ne serait-elle pas une survivance de l'intensité initiale primitive de la langue latine? La réponse est nettement négative.

« L'intensité initiale romane doit être issue de l'intensité de la pénultième, comme l'indique le fait caractéristique, signalé plus haut, que l'intensité du contre-accent initial dépend de la longueur du mot. Le contre-accent initial est une conséquence secondaire de l'accent pénultième, et ne *saurait donc lui être antérieur*... D'ailleurs un certain nombre de faits, phonétiques, prosodiques et morphologiques prouvent que la langue latine a *traversé une période pendant laquelle les initiales ne possédaient aucune intensité appréciable* » (3).

150. — Sans doute, à l'époque où les mélodies grégoriennes ont pris naissance en s'appuyant sur la langue latine, cette intensité initiale romane n'existait pas encore, et l'intensité initiale primitive avait déjà disparu; car rien, dans nos cantilènes, ne trahit son existence.

(1) Cf. notre *Petit Traité de Psalmodie*.
(2) *Recherches*.., pp. 15-17. — Cf. V. HENRY, *Précis*.., p. 101.
(3) *Ibid.*, pp. 19-20.

ARTICLE 4. — L'ACCENT TONIQUE DANS LES MOTS HÉBREUX.

151. — L'emploi des mots hébreux dans la langue liturgique est assez fréquent pour que les compositeurs grégoriens aient eu à tenir compte de leur accentuation tonique.

Or, que savait-on de cette accentuation dans le monde latin, du IVe au VIIIe siècle, époque de la composition des mélodies liturgiques ?

Peu de chose, ou plutôt rien, si l'on excepte, peut-être, quelques hébraïsants, comme saint Jérôme. Les *grammairiens* et les *mélodies* elles-mêmes sont les seuls témoins capables de nous renseigner sur cette question.

Nous ne dirons rien, dans ce chapitre, du témoignage apporté par les mélodies grégoriennes, nous réservant de traiter ce sujet plus loin.

§ 1. — Les grammairiens.

152. — Les *grammairiens* ne dissimulent en aucune façon leur ignorance complète sur ce point : les textes que nous citons, à la fin de ce volume, en Appendice au Chapitre IV, le prouvent avec évidence : il suffit de les résumer ici.

Au IVe siècle, *Diomède* nous dit que dans les mots *barbares* — cette appellation comprend les mots hébreux — l'accentuation ne peut être certaine ; car il serait absurde, ajoute-t-il, de chercher une loi sûre des accents dans un langage qui n'est régi par aucune règle :

« Accentus in integris dictionibus observantur, in peregrinis autem verbis et in *barbaris* nominibus, maxime in interjectionibus, *nulli certi sunt.* In his enim maxime accentuum lex certa esse non potest, cum sit absurdum a turbato tenoris exigere rationem » (1).

A l'ignorance, Diomède ajoute le dédain et le mépris !

Au même siècle, *Donat*, maître de saint Jérôme, répète Diomède. Son texte a été commenté pendant tout le Moyen-Age, comme on peut le voir par les textes D, E, F, H, I, J, K, L.

(1) Nous renvoyons une fois pour toutes à l'Appendice au ch. IV. C'est là que l'on trouvera en entier, et dans le même ordre, tous les textes cités ou indiqués ici.

Mais alors, que faire en face de ces mots? Car, enfin, il faut bien les lire, les chanter, les accentuer, puisqu'ils se rencontrent dans la liturgie sacrée.

Sergius, dont l'époque est incertaine, mais qui fut un des commentateurs de Donat, répond : Accentuez comme vous le voudrez, pourvu que ce ne soit pas d'une manière âpre, dure, peu agréable à l'oreille.

Affirmations analogues dans le texte de *Priscien*, VIe s., et les autres.

Au Xe siècle, *Remi d'Auxerre* († 908), dans son Commentaire de Donat, n'ajoute rien à son auteur.

153. — Donc, *en théorie*, ignorance de l'accentuation hébraïque; *en pratique*, liberté d'accentuation : voilà en deux mots la situation sur ce point, du VIe au VIIIe et même au Xe siècle. Les compositeurs grégoriens n'étaient pas plus renseignés que les auteurs; l'étude intrinsèque des mélodies ambrosiennes et grégoriennes reflète cet état d'esprit; nous le verrons ailleurs.

§ 2. — La Tradition Massorétique.

154. — Au XIIe siècle — peut-être avant, nous ne trouvons pas de textes — les auteurs, ordinairement des moines, abandonnent les théories des grammairiens latins et formulent une autre doctrine, plus précise cette fois (1). On sent que de nouveaux éléments d'information sont intervenus et que les auteurs savent mieux à quoi s'en tenir sur cette question; nous en parlerons plus loin.

155. — Les règles sont formulées clairement par *Alexandre de Villedieu*, XIIIe siècle, dont le *Doctrinal* a eu une grande influence dans tout le Moyen-Age. En voici le résumé d'après M. Thurot :

« Tout mot hébreu qui ne suit pas la déclinaison latine a l'aigu sur la dernière syllabe ».

(1) Nous ne donnons pas ici ces textes, on les trouvera dans l'Appendice. Ce sont les Textes M. Frère Paul, camaldule, XIIe s.
» N. Anonyme cistercien, XIIe s.
» O. Alexandre de Villedieu, XIIIe s.
» P. Anonyme de Montpellier, cistercien (?) XIVe s.

« Avec la déclinaison latine, il prend l'accent latin » (1).

156. — D'où vient ce changement de doctrine, et cette assurance des auteurs à partir du XIIe siècle?

La réponse est facile.

La langue hébraïque a possédé de tout temps, comme toutes les langues, son accentuation propre, qui se conservait par la pratique et par l'enseignement oral. Du Ve au VIIIe siècle de notre ère, des docteurs juifs qu'on a nommés les Massorètes, établis en Palestine, surtout à Tibériade, entreprirent de fixer par écrit les règles traditionnelles de cette accentuation; et, pour en propager l'usage, ils inventèrent des signes graphiques et les introduisirent dans les manuscrits. Vers le début du VIIIe siècle, leur tâche était achevée. Cependant, jusqu'au Xe siècle, leurs travaux furent sans cesse l'objet de remaniements et de perfectionnements.

Les premiers manuscrits hébraïques, accentués selon le système massorétique, ne parurent qu'au IXe et au Xe siècle. La diffusion des règles nouvelles fut longue, et ne parvint à la connaissance de l'Occident que vers la même époque. Le plus ancien traité que nous ayons sur la ponctuation et l'accentuation hébraïques est celui du grammairien juif Ben Asher qui vivait dans la première moitié du Xe siècle (2).

Si ces règles ne représentent pas avec une entière certitude la véritable accentuation de l'ancien hébreu, nous pouvons croire

(1) THUROT, *Notices et Extraits..*, t. XXII, pp. 2, 28 et 400.

Voici le texte qui nous concerne, avec la glose :

(Doctrinal.) « Omnis barbara vox non declinata latine
Accentum super extremam servabit acutum
Nostra dat accentum data declinatio nostrum ».

(Glose. R. 157. *Omnis barbara).* — « Sicut omnes dicuntur barbari preter Grecos et Latinos, sic omnes dictiones dicuntur barbare preter Grecas et Latinas... Attende quod dicit *non declinata* ut *Salomon*, in nominativo et vocativo, in quibus acuunt ultimam syllabam. Sed in aliis casibus, in quibus servant nostram declinationem, servant nostrum accentum. Similiter dicendum est de hoc nomine *Sanson*. Sed cum *Thobias*, *Andreas*, et similia sint consimiliter hebrea, queritur quid sit dicendum de eorum accentibus. Dicendum est, ut michi videtur, quod ista nomina sunt moderno usui accomodata et latinis viris sepius imponuntur, nec a latina declinatione et terminatione deviant, ideoque latinum servant accentum. Inde queritur quo accentu profertur hec dictio *Thisbe*, et dicitur quod acuto ».

(2) Cf. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, au mot : *Ponctuation hébraïque.*

cependant qu'elles s'en rapprochent beaucoup; car, dans tous leurs travaux sur la lettre du texte biblique, dans ceux du moins où la doctrine n'était pas engagée, les Massorètes recherchaient avec le plus grand soin les plus antiques traditions.

157. — Quelles étaient donc les règles de cette accentuation massorétique?

Les voici d'après la *Grammaire hébraïque* de M. Touzard :

a) En hébreu « il n'y a, dans chaque mot, qu'une syllabe proprement tonique ». (p. 143).

b) Cependant il y a des accents secondaires dans les mots qui ont plus de deux ou trois syllabes, surtout au deuxième rang avant l'accent principal. (p. 144).

Quant à la place de l'accent tonique ou principal, elle est ainsi fixée par la tradition massorétique :

« 1° L'accent principal est le plus souvent sur la *syllabe finale;*

2° Dans un certain nombre de mots, l'accent principal est sur la *pénultième ;*

3° L'accent n'est jamais sur une syllabe antérieure à la pénultième ». (p. 144).

158. — De ces trois règles, les moines théoriciens du bas Moyen-Age ne retinrent pratiquement que la première : *l'accent sur la dernière syllabe.* L'influence de cette unique règle ne se fit guère sentir que dans les lectures liturgiques et la psalmodie, mais elle fut l'une des causes qui donnèrent naissance aux médiantes rompues, inconnues dans les premiers siècles grégoriens. Double erreur :

a) erreur d'accentuation, car les mots accentués sur la *pénultième* d'après les Massorètes, le furent sur l'*ultième* syllabe, et augmentèrent ainsi le nombre des cadences tronquées;

b) erreur musicale, plus tard, parce que l'on *tronqua* des cadences mélodiques que l'antiquité avait toujours respectées.

159. — Remarquons, en tous cas, qu'à la date où le travail des Massorètes se répandit dans le monde latin, les plus anciennes parties des répertoires ambrosien, grégorien et mozarabe étaient fixées depuis longtemps; et on ne voit pas bien comment l'accentuation massorétique, inconnue en Occident du VIe au Xe siècle, aurait pu exercer une influence sérieuse sur la composition des mélodies liturgiques et sur la psalmodie.

§ 3. — La Renaissance.

160. — La Renaissance amena un renouveau dans l'étude de la langue hébraïque et de son accentuation, par suite des interminables discussions sur la Bible; et le résultat fut que l'on se rapprocha de l'enseignement des Massorètes.

Une vieille grammaire latine (1) résume la doctrine des grammairiens du XVI[e] et du XVII[e] siècle sur « l'accentuation des mots hébreux latins ». Malgré les divergences, on peut la réduire aux quelques propositions suivantes :

1° Ils tiennent compte, en général, des deux règles principales des Massorètes :

a) accent le plus souvent sur la finale;

b) » parfois sur la pénultième.

Quelquefois même sur l'antépénultième, ajoute Antoine de Nébrissa (1558), l'un des plus habiles hébraïsants de son siècle.

D'après Prompsault, « les mots hébreux contenus dans l'Ancien et le Nouveau Testament ne dépassent pas le nombre de cinq mille, parmi lesquels *quatre cents,* ou à peu près, ont la pénultième aiguë, et *soixante* ou *quatre-vingts,* tout au plus, l'antépénultième. Ceci doit s'entendre des mots hébreux qui ne suivent pas la déclinaison grecque ou latine ».

Le même auteur cite ensuite, d'après Cavalli (1630 et 1647), une longue liste de mots — 150 environ — accentués sur la pénultième. Nous relevons *Abel, Báal* (et ses composés) *Nóe, Cáin, Gómer, Ephráim, Esáu, Abigáil...* etc. A ces 150 mots, il faut ajouter les noms en *ezer, melech, sedech : Eliézer, Abiézer, Elimélech, Melchisédech...* etc. (2).

2° Tout en donnant ces règles, les grammairiens de la Renaissance se distinguent de leurs prédécesseurs par un point qui témoigne de leur prudence : presque tous reconnaissent *que l'accentuation hébraïque doit céder devant l'usage :* « Aux mots

(1) Abbé J. H. R. PROMPSAULT. *Grammaire latine. Traité des lettres, de l'orthographe et de l'accentuation*, 1842, p. 988-992.

(2) « Despautère (1537) prétend que le nombre des mots hébreux qui prennent l'accent sur la *pénultième* est incalculable ». (PROMPSAULT, p. 990).

entièrement hébreux, il faut donner l'accent hébreu, *pourvu que l'usage ne s'y oppose pas* ».

Ainsi parlent le P. Menèse (1527); Antoine de Nébrissa, espagnol (1558); Lancelot, de Port-Royal de Paris (1650 et 1667); Riccioli (1655); Alvarez S. J. (1731); Porretti (1774), etc.

Dom Jumilhac, bénédictin de St-Maur, enseigne la même doctrine : nous transcrivons son texte en entier ci-dessous (1).

§ 4. — L'usage moderne.

161. — Rien de plus sage que cette ligne de conduite; aujourd'hui il n'y a plus qu'à la suivre : l'Eglise nous y invite, car elle a pris soin d'accentuer les livres liturgiques proprement dits, Missels, Bréviaires, etc.

(1) Dom JUMILHAC. *La science et la pratique du plain chant*, édit. 1673, p. 199; édit. de Nisard, 1847, p. 280 : « Il reste à savoir quels accents il faut donner aux mots hébreux :

1° Ceux qui prennent une terminaison et une déclinaison latines, suivent les règles des mots latins pour l'accent, et partant on fait l'accent sur la pénultième dans *Adámus*, *Jacóbus*, *Joséphus*, etc., parce qu'elle est longue.

2° Mais si ces mots demeurent dans la terminaison hébraïque et sont indéclinables, on peut les prononcer,

a) ou selon les règles des mots latins,

b) ou selon l'accent grec, si ces mots ont passé par la langue grecque, avant que d'être reçus dans la latine [ces deux règles finiront par s'imposer dans l'usage moderne ainsi que nous le verrons],

c) ou enfin selon l'accent hébreu.

Que si ces trois choses concourent ensemble, il n'y a nulle raison de prononcer autrement, *si ce n'est peut-être par un usage reçu et approuvé de tout le monde, auquel on est souvent obligé de s'accommoder*. Et partant il faut, selon cette règle, poser l'accent sur la pénultième d'*Aggéus*, *Bethsúra*, *Cethúra*, *Debóra*, *Eleázar*, *Rebécca*, *Salóme*, *Sephóra*, *Suzánna*, parce que non seulement la pénultième y est longue par nature, mais aussi qu'elle reçoit l'accent dans le grec et dans l'hébreu.

Quand même ces mots sont entièrement hébreux, il est mieux de les faire selon l'accent hébreu, et partant il faut relever la dernière syllabe en *Eloí*, *Ephrathá*, *Sabaóth* et semblables. En quoi néanmoins il faut prendre garde que *comme plusieurs de ces mots sont passés dans le service de l'Eglise, il est quelquefois d'autant plus nécessaire de les prononcer selon l'usage reçu*, qu'ils sont presque en la bouche de tous les peuples et de toutes les nations. C'est pourquoi, contre cette regle, on prononce ordinairement l'accent sur l'antépénultième dans *Elísabeth*, *Gólgotha*, *Melchísedech*, *Móyses*, *Sámuel*, *Sálomon*, *Síloe* et quelques autres ».

Voici l'accentuation adoptée, elle est entièrement latine :

1° Les mots hébreux n'ont jamais l'accent sur la dernière syllabe ; tous, déclinables ou non, sont accentués à la manière latine.

2° Les mots de deux syllabes, latins, grecs, hébreux, n'ont pas le signe graphique de l'accent, parce qu'il est entendu que tous, sans exception, ont l'accent sur la première syllabe : *Deus = Déus; David = Dávid; Jesus = Jésus* (1) ; *Juda = Júda; Agar = Ágar*, etc.

3° Les *mots de trois syllabes* et au-dessus, latins ou hébreux, sont tous accentués sur la pénultième ou l'antépénultième :

a) Sur la pénultième, si elle est longue ou considérée comme longue : *Salóme, Giézi, Suzánna, Bersabée*, etc. Les mots hébreux en *ias* sont, comme les mots grecs terminés en *ia*, accentués sur la pénultième : *Isaías, Isaíae, Isaíam, Jeremías, Ananías, Helcías, Messías*, etc. (2).

b) Sur l'antépénultième, si la pénultième est brève : *Beélzebuth, Abdénago, Móyses, Nabuchodónosor, Jósue, Dániel, Hábacuc, Melchísedech*, etc.

162. — C'est précisément en se conformant *à l'usage* que les éditeurs ont adopté cette accentuation, suivie aujourd'hui dans le monde entier.

Nous pourrions apporter sur ce dernier point de nombreux témoignages; un seul suffira, nous l'empruntons à la *Rassegna Gregoriana* (3), revue romaine, publiée au centre de la catholicité et de la latinité : « Nous voudrions savoir quand et comment la grammaire a commencé à donner la règle des mots hébraïques accentués sur la dernière syllabe (4). *Aujourd'hui personne au monde ne lit en les accentuant ainsi.* Pourquoi donc les accentuer de cette manière quand on chante? Mieux encore : aujourd'hui les livres liturgiques, pour la commodité des lecteurs, mettent l'accent sur les mots trisyllabiques ou polisyllabiques, et quant aux mots bisyllabiques, il est bien entendu qu'ils ont tous l'accent sur la première syllabe, quoiqu'elle ne soit surmontée d'aucun signe. Or, dans tout le

(1) Nous avons sous les yeux un missel cistercien de 1617 où les mots *Jésus, Jésum, Jésu, Júda, Júdas* sont accentués sur la première syllabe.

(2) Cf. Dom J. POTHIER, *Mélodies Grégoriennes*, p. 113.

(3) Année 1910, p. 218.

(4) Nous avons répondu ci-dessus à cette question.

Missel, dans tout le Bréviaire, on ne trouvera pas un seul *Sión, Davíd, Israél*, etc., et *Melchisedech* a l'accent sur l'antépénultième » (1).

163. — Cette *accentuation latine* des *mots hébreux* n'est pas chose nouvelle. En dépit des moines grammairiens et des médiantes oxytones de la psalmodie, elle était mise en pratique dans le langage courant des Universités et des écoles, de même que dans la littérature rythmique du Moyen-Age.

Dom J. Jeannin (2) dit avec raison : « la pratique actuelle romaine en latin — *Dávid* et non *Davíd* — n'est que la continuation de la pratique médiévale... ; nous en avons des preuves directes dans les compositions rythmiques du Moyen-Age, basées uniquement sur l'accent, et où la première syllabe des mots hébreux dissyllabiques porte cet accent ».

Nos recherches personnelles confirment entièrement l'assertion de D. Jeannin. Nous avons fait le relevé des mots hébreux employés dans les Proses d'Adam de St Victor (milieu du XIIe siècle) (3) ; tous, sauf un ou deux, sont accentués sur la pénultième. Ainsi :

Prose I, p. 172	*Jhésu* nôster sálutáris Quí prudénter ôperáris
Prose IV, p. 175	Gáude *Sýon* et letáre Vóce vóto iocundáre
Prose V, p. 176	*Adam* vétus tándem laétus
Prose VI, p. 177	Rádix *Jésse* régem *Dávid* Vírga mátrem presignávit

De même pour les mots *Éva, Sáre, Jácob, Cáin, Jóseph, Sánson, Gáze, Júda, Móyses, Sarépta, Sína, Salómon, Benjámin, Sýmon.*

(1) « Vorremmo sapere quando e come la grammatica cominciò a dare la regola delle parole ebraiche accentate sull' ultima. Oggi nessuno al mondo quando legge così le accenta. Perchè dunque accentarle in quel modo quando si canta? Più ancora : oggi i libri liturgici, per comodo dei recitanti, mettono l'accento sulle parole trisillabe o polisillabe, ed è inteso che le parole bissillabe hanno tutte l'accento sulla prima, sebbene non sia segnato. Ora in tutto il messale e in tutto il breviario non si troverà mai un solo *Sión, Davíd, Israél* ecc., e *Melchísedech* ha tanto di accento sulla terz'ultima. »

(2) *Revue Grégorienne*, 1914, p. 29.

(3) Nous citons d'après la belle édition de MM. E. MISSET et P. AUBRY, *Les Proses d'Adam de S. Victor.*

Une fois seulement nous avons trouvé *Sansón*, dans la prose XII, p. 183, et encore faut-il remarquer que dans la même prose, sur ce même mot *Sanson*, l'accent est mis à deux reprises sur la première syllabe.

Hósti quí nos círcuit
prédam Chrístus éruit,
Quód *Sansón* preínnuit,
dum leónem lácerat ;

Quód in mórte plúres strávit
Sánson Chrístum fíguravit
Cújus mórs victória.

Sánson díctus sól eórum,
Chrístus lúx est électórum
Quós illústrat grátia.

« Dans les proses authentiques d'Adam de St Victor, le mot *Allelúia* est toujours accentué sur la pénultième, et jamais sur la dernière » (1). De même le mot *María*, sauf une seule fois.

L'étude des *cursus rythmiques* nous amènerait à la même constatation. Dans le *cursus tardus*, les cadences suivantes étaient équivalentes :

incarnati- ónem	co*gnóvimus*
vo- cáre	di*gnátus est*
túus	rex *Israel*
quóque	ac *Séraphim*
Lévi	eléctus est

164. — *Conclusion.* — Suivre docilement, dans les lectures et le chant, l'accentuation du Missel et du Bréviaire romains pour les mots hébreux, c'est se mettre à l'école de l'antiquité, de la tradition vraie, non dégénérée ; c'est aussi faire œuvre de beauté, ainsi que nous le verrons plus clairement, lorsque nous étudierons les cadences musicales des psaumes.

L'étude des mélodies grégoriennes anciennes, au point de vue de l'accentuation des mots hébreux, amène au même résultat. Nous aurons à en parler lorsque nous aborderons la question des médiantes rompues pratiquées au Moyen-Age.

(1) *Op. cit.*, p. 34, en note.

CHAPITRE V.

LE MOT LATIN ISOLÉ (suite).

NATURE DE L'ACCENT TONIQUE. SES QUALITÉS MATÉRIELLES.

165. — Les qualités matérielles de la syllabe qui, en latin, porte l'accent tonique, sont, à l'époque grégorienne :

l'acuité,
la brièveté,
l'intensité.

Un article spécial sera consacré à chacune de ces qualités.

166. — Parce que l'accent latin *grégorien,* pour être bien compris, ne saurait être isolé du latin *classique* dans lequel il plonge ses racines, et dont il diffère en somme assez peu, nos investigations s'étendront à la fois aux deux époques, classique et grégorienne.

ARTICLE 1. — ACUITÉ DE L'ACCENT.

167. — Voici les preuves qui seront exposées; cette vue d'ensemble facilitera l'intelligence des longs développements qui vont suivre :

1e preuve. — L'origine indo-européenne de la langue latine et la continuité de la tradition.

2e preuve. — Les témoignages des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent.

3e preuve. — La forme graphique des accents, d'après les grammairiens latins.

4e preuve. — Les témoignages tirés de la musique liturgique occidentale :

a) Origine et forme graphique de la notation neumatique.

b) Structure musicale des mélodies *anciennes* (ambrosiennes, grégoriennes), ou concordance des accents aigus avec les sommets mélodiques.

c) Même concordance dans les compositions postérieures, des xe, xie s., etc.

d) « Cadences rompues » du Moyen-Age.

§ 1. — *1re Preuve.* — Origine indo-européenne de la langue latine et continuité de la tradition.

168. — On a vu plus haut (ch. III, p. 96-97) que l'accent indo-européen était essentiellement un *ton*, une élévation de la voix, et que cette élévation s'était conservée naturellement dans les langues issues de l'indo-européen.

M. Vendryes l'a démontré pour le grec, et signalé des rapprochements caractéristiques à cet égard entre cet idiome et « le lithuanien ou certaines langues slaves, comme le russe, le serbe, le bulgare », ajoutant : « Les périodes anciennes du développement séparé des divers dialectes indo-européens ne présentent aucun phénomène qu'on doive attribuer à l'intervention d'un accent d'intensité » (1).

A priori, la même règle doit s'appliquer aussi au latin : l'acuité de l'accent doit faire partie de son patrimoine. Et tout ce qui suit nous montrera qu'il en est bien ainsi.

169. — Pour le latin, il est vrai, il y a discussion parmi les philologues modernes; les uns veulent que l'accent latin, dès sa période classique, ait été surtout *intensif*, les autres le regardent comme purement *mélodique*, et nous sommes de ceux-là.

Mais ce qui diminue singulièrement la divergence entre les deux doctrines, c'est que les partisans de l'intensité de l'accent reconnaissent eux-mêmes que, après tout, un accent d'*acuité* a pu s'unir à l'accent d'intensité sur la même syllabe; seulement ils réservent à l'intensité le premier rôle (2).

170. — Cet aveu pourrait, à la rigueur, nous suffire; cependant nous prouverons que l'acuité *seule*, comme en grec, a été le caractère exclusif de l'accent latin à l'époque classique. Pour admettre l'intensité, il faudrait la constatation de faits solidement établis, démontrant la rupture, à ce moment, de la tradition; or,

(1) *Traité d'accentuation grecque*, pp. 27-28.

(2) M. Vendryes dit, en parlant de Seelmann : « Qu'à l'intensité ait pu se joindre une hauteur musicale, c'est ce qu'accordent quelques latinistes, et M. Seelmann tout le premier, mais de toute façon la hauteur aurait été subordonnée à l'intensité et déterminée par elle ». *Recherches..*, p. 13-14. — Cf. le témoignage de Lindsay cité ci-dessous, p. 140, note 1.

tous ceux qui ont été mis en avant par les partisans de l'*intensité* ont été réfutés victorieusement à diverses reprises par les tenants de l'*acuité*, ce que nous allons prouver immédiatement dans la deuxième preuve.

§ 2. — 2e *Preuve.* — Témoignages des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent.

171. — Ces témoignages commencent avec Varron au Ier siècle av. J. C., et se poursuivent jusqu'au Ve ou VIe siècle de notre ère et même plus bas; tous les auteurs affirment, à cette époque, le caractère *mélodique* de l'accent latin.

Les philologues français les plus marquants ont adopté cette manière de voir.

En Allemagne et en Angleterre (1) au contraire, on s'efforce généralement d'affaiblir ou même de détruire la valeur de ces témoignages au moyen de deux arguments assez spécieux, exposés et développés longuement par M. Lindsay dans son livre important *The Latin Language* (2).

172. — Le premier argument contre l'acuité de l'accent latin est ainsi formulé par Lindsay (3) : « The study of accentuation, and all the terminology used, came to the Romans from Greece. It was Tyrannio who in the first cent. B. C. brought this new lore to Rome, including among his earliest pupils possibly Varro and certainly Cicero's friend Atticus... The word *accentus* was

(1) Il y a des exceptions cependant. Nous citerons seulement par exemple : en Angleterre, M. Westaway, *Quantity and accent...*; en Allemagne, le Dr Raphael Kühner, *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache*, p. 237 : « L'accentuation de la langue latine, comme de la langue grecque, doit être considérée comme un élément *musical*. C'est ainsi que l'ont considérée les anciens grammairiens, cela ressort clairement des expressions qu'ils emploient pour la désigner : ainsi προσῳδία, accentus ; πρ. ὀξεῖα, βαρεῖα, acc. acutus, gravis ; τόνοι, toni... τάσεις, επιτεινειν, expressions qui, au sens propre, s'appliquent à la tension des cordes d'un instrument de musique. Tandis que l'accentuation grecque et l'accentuation latine sont basées sur la hauteur ou la gravité des sons, l'accentuation allemande est basée sur leur force ou leur faiblesse ».

(2) Et réfutés victorieusement par M. Paul Lejay dans la *Revue critique*, 1897, t. 43, p. 291, et par M. Vendryes, *Recherches...*

(3) *Op. cit.*, p. 151-152.

nothing but the Greek word προσῳδία in a Latin dress; and not only the terms employed, but the description of the phenomena of accentuation are taken directly from Greek authorities... ».

En résumé, d'après Lindsay, l'étude de l'accentuation, les termes employés, tous les phénomènes décrits, sont empruntés par les auteurs latins aux auteurs grecs. Or, ces notions grecques ne répondent plus à la vraie accentuation latine; les grammairiens latins, Varron, Cicéron, etc., sont des copistes inintelligents qui n'ont pas su saisir les différences entre l'accentuation des deux langues; l'accent grec était *musical*, l'accent latin était *fort* certainement.

Cependant, quelques lignes plus bas, M. Lindsay veut bien concéder que cet accent latin fort « n'était pas un accent aussi fort que le nôtre [accent anglais], et qu'il a pu être accompagné, comme en roman, d'une note élevée » (1).

173. — Le second argument est tiré de l'histoire de la phonétique latine. Pour le bien comprendre, il faut se souvenir que le *ton* (2), ou *accent mélodique*, n'a qu'une influence très restreinte sur les altérations qui, au cours des âges, se produisent dans les mots d'une langue; c'est à l'*intensité*, ou *accent intensif*, qu'il faut attribuer presque tous ces changements. Cette règle vaut pour toutes les langues, et elle est admise par tous les philologues; elle s'applique en une multitude de manières; elle a aussi ses exceptions, trop compliquées pour être exposées ici.

Or, dans le latin, les affaiblissements ou même les syncopes des voyelles intérieures s'expliqueraient précisément par la prédominance de la syllabe marquée de l'accent d'intensité; cette syllabe s'impose à tout le mot et finit par affaiblir ou syncoper les voyelles intérieures qui l'entourent. D'après Lindsay, cette intensité aurait exercé son empire au temps de Varron (latin classique) comme au temps de Servius (IVe siècle ap. J. C.)

174. — Nous avons tenu à énoncer loyalement ces deux objections, qui sont assez courantes et se retrouvent chez un

(1) « The latin accent was an accent of stress, a stress which was not so strong as ours, and which may have been accompanied, as in Romance, by a high tone ». *The Latin Language*, p. 152-153.

(2) Cf. VENDRYES, *Recherches*.., p. 101 : Traces du ton dans la période latine classique.

certain nombre d'auteurs. Mais plutôt que d'y répondre directement, nous préférons développer simplement les preuves de l'acuité de l'accent. Et nous pensons que leur simple exposé sera la meilleure réfutation de la thèse de l'accent intensif.

D'ailleurs nous aurons l'occasion de revenir sur le second argument de Lindsay lorsque nous traiterons, à l'article III, p. 229, de l'*intensité* de l'accent latin, et c'est alors que nous citerons intégralement son texte.

Revenons donc au témoignage des auteurs latins.

175. — Avec MM. Lejay et Vendryes, il convient de diviser ces auteurs en deux classes : ceux des temps classiques, et ceux qui, venant ensuite, ne font guère que les copier.

Les *premiers*, les moins nombreux, mais de beaucoup les plus importants, témoignent tous en faveur de l'*acuité* de l'accent tonique.

Ce sont : *Varron* (116 – 27 av. J. C.),
Nigidius Figulus, contemporain de Varron,
Cicéron (106 – 43 av. J. C.),
Vitruve (85 – ? av. J. C.),
Quintilien (35 – 95 environ ap. J. C.).

A cette époque, et même un peu plus tard, jusqu'au ve siècle, silence complet des auteurs relativement à l'intensité.

Les *seconds* sont plus nombreux, mais leurs témoignages n'ont pas la valeur des précédents; on verra cependant plus loin, p. 145-146, qu'il ne faut pas les dédaigner.

Nous donnerons ici leurs textes à tous sous la forme la plus abrégée, renvoyant à l'*Appendice* de ce ch. V les lecteurs qui voudraient les connaître dans leur entier.

A. *Auteurs de l'époque classique.*

TOUS EN FAVEUR DE L'*acuité* SEULE.

176. — *Varron*, le plus ancien des auteurs, nous dit, d'après le pseudo-Sergius : « La nature de la *prosodie* consiste dans la hauteur et la gravité des sons..; si toutes les syllabes d'un mot étaient prononcées sur un même ton de voix, il n'y aurait plus de

prosodie, plus d'accent — *Natura vero prosodiae* in eo est quod *aut sursum* est *aut deorsum* : nam *in vocis altitudine* omnino spectatur adeo ut, si omnes syllabae pari vestigio vocis enuntientur, prosodia sit nulla » (1).

Voici un autre texte non moins clair : « *Ab altitudine* discernit accentus cum pars verbi aut *in grave deprimitur* aut *sublimatur in acutum* ».

Ailleurs : « L'accentuation est l'image de la musique. — Musica... cujus imago prosodia ».

Varron parle aussi de la forme même des signes d'accentuation : « Le signe de l'accent aigu est représenté par une virgule qui part de la gauche et monte vers la droite (/), celui de l'accent grave par le mouvement descendant (\), de gauche à droite ». Acutae nota est virgula a sinistra parte dextrorsum sublime fastigata /; gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depresso fastigio \, *quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse et gravem deorsum* ».

Bref, tous les textes que nous pourrions citer de cet auteur démontrent péremptoirement que, pour lui, les accents « aigu, grave, circonflexe » n'étaient que la mélodie du langage.

177. — *Nigidius Figulus*, contemporain de Varron et de Cicéron, est cité, au milieu du IIe siècle, par Aulu-Gelle.

Comment, dans la prononciation, peut-on distinguer le génitif *Valeri* du vocatif *Valeri?* — La réponse de Nigidius est claire : au génitif, dit-il, la seconde syllabe sera prononcée sur un ton *plus élevé* que les autres, *Valéri* : « *secunda syllaba superiore tono est* »; au vocatif, c'est la première syllabe qui sera la plus élevée, et les autres descendront graduellement, *Váleri* : « *at in casu vocandi, summo tono est prima, deinde gradatim descendunt* ».

C'est bien la doctrine de Varron. Et ici on ne peut alléguer que Nigidius copie les Grecs; il ne s'agit pas, en effet, d'une théorie de l'accentuation, mais d'un exemple pris sur le vif, qui décrit le langage, l'*accentuation en usage à cette époque, Ier siècle av. J. C.*

178. — *Cicéron* expose, vers le même temps, les mêmes idées. Il n'a point la prétention d'un grammairien qui explique les

(1) Voir tous ces textes en entier à la fin du volume, Appendice au ch. V.

lois de l'accentuation; non, orateur parfait, il enseigne les lois de son art.

Après avoir rappelé d'une manière générale les caractères merveilleux de la voix humaine, ses suaves inflexions au grave, à l'aigu, avec le passage de l'un à l'autre, il parle de la mélodie discrète qui accompagne la parole : « Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior », et arrive enfin à l'accent proprement dit, qu'il décrit en quelques mots; et c'est ici qu'il faut citer :

« La nature elle-même, comme pour régler l'harmonie du langage, a posé sur chaque mot *un accent aigu* et un seul, dont la place ne peut être au delà de la troisième syllabe à partir de la fin. — Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit *acutam vocem*, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam... » (1).

« Assurément, dit Vendryes (2), chez Cicéron, comme chez Varron et Nigidius, les termes employés sont empruntés aux Grecs; c'est, sans doute, qu'il n'y avait aucune différence de nature entre l'accent latin et l'accent grec, lequel était musical ».

« On ne peut imaginer, dit à son tour P. Lejay *(l. c.)*, une description plus claire [des règles essentielles de l'accent] et en même temps une allusion plus naturelle et plus dégagée de tout esprit de système, comme de toute réminiscence d'une doctrine étrangère ».

179. — *Vitruve* résume, au ch. V *de Architectura*, une théorie générale d'Aristoxène sur deux espèces de mouvements de la voix : l'un continu, celui de la voix parlée; l'autre discontinu, celui de la voix chantée.

Au milieu de son explication, il donne un exemple, « qui se trouve être, dit P. Lejay *(l. c.)*, la description la plus claire de l'accent circonflexe entendu comme accent mélodique »; description « d'autant plus précieuse pour nous, remarque de son côté M. Havet (3), qu'elle n'a point sa source dans Aristoxène, et que, selon toute apparence, c'est une observation directe sur la prononciation usitée à Rome du temps de l'auteur » :

(1) *Or.* XVIII, 58.
(2) *Recherches*.., p. 26.
(3) *Revue de Philologie*, Nouv. Ser., I, 1877, p. 276-280. Cf. du même auteur, *Métrique*.., p. 221.

« In sermone, cum dicamus *sol, lux, flos, vox :* nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intellegitur, sed, *quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus* ».

M. Havet commente ainsi ce texte : « Dans la parole, la voix ne se pose sur aucun ton ; elle glisse insensiblement le long de la série des tons... Lors donc que le pharynx fait entendre un circonflexe ou ton descendant, l'aigu se change peu à peu en grave, et c'est par rapport à la valeur plus grave de la fin que l'oreille apprécie la valeur plus aiguë du commencement... Tel est le sens de la phrase : «...sed quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus ».

« Ainsi, dit-il encore, le texte de Vitruve est un témoignage positif sur l'existence de l'accent circonflexe en latin, et sur la nature de cet accent ».

Du même coup, il est un témoignage positif sur la nature de l'accent aigu, opposé à l'accent grave, et « suppose que l'accent latin était essentiellement musical » (1).

180. — *Quintilien.* Ici encore, nous ne pouvons mieux faire que de citer M. Lejay *(art. cit.) :*

« Nous arrivons enfin à Quintilien. Il donne les règles de l'accent latin et suppose constamment qu'il s'agit d'un accent mélodique ; il paraît même reprendre les expressions de Cicéron : « Est autem in omni voce utique *acuta,* sed numquam plus una, nec umquam ultima, ideoque in dissyllabis prima » (2). Pour apprécier cette doctrine, on doit se souvenir que l'ouvrage de Quintilien est avant tout un livre pratique. Il est assez difficile de concevoir une erreur du maître sur un point aussi important.

On a voulu voir dans un autre passage (3) le signe d'un changement dans la nature de l'accent. Quintilien y compare l'accent grec avec l'accent latin : « Sed accentus quoque *cum rigore quodam* tum similitudine ipsa minus suaves habemus, quia ultima syllaba nec *acuta* umquam excitatur nec flexa circumducitur, sed in gravem vel duas graves cadit semper... ».

(1) VENDRYES, *Recherches..*, p. 26.
(2) *Inst. or.*, I, V, 29.
(3) *Ibid.*, XII, X, 39.

M. Lejay discute ensuite la signification exacte du mot *rigor* dans ce texte, que quelques-uns traduisent, à tort, semble-t-il, par *intensité;* nous y reviendrons plus loin quand il sera question de cette autre qualité de l'accent. Pour le moment, ne retenons de ce texte que l'expression *acuta,* qui témoigne de la valeur mélodique de l'accent.

B. *Auteurs de l'époque postclassique.*

181. — Après avoir cité Quintilien, M. Lejay ajoute : « Il est prudent de s'arrêter à Quintilien. Si lui-même ne nous laisse pas soupçonner encore un changement dans la nature de l'accentuation, il n'est pas sûr cependant que l'évolution n'était pas commencée. Les témoins de date plus récente sont au reste des compilateurs et des abréviateurs dont il faudrait déterminer les sources ».

182. — Cette sage réserve de M. Lejay doit être prise en considération; toutefois on nous permettra une observation qui, sans rehausser les affirmations des « témoins de date plus récente » au rang de leurs devanciers, nous autorise du moins à ne pas les dédaigner.

Si l'on se borne, en effet, à comparer les dires des derniers venus à ceux de leurs aînés, Varron, Vitruve, etc., très légitime est la crainte de n'avoir devant soi que de purs copistes, d'autant plus que souvent, en beaucoup de questions, leurs citations sont inintelligentes, inintelligibles, contradictoires; en sorte que, généralement parlant, on ne saurait être certain que leurs témoignages sont conformes à l'usage de leur temps.

Mais si, pour ce cas particulier de la nature de l'accent latin, on confronte ces témoignages tardifs avec la musique ecclésiastique de l'époque — v^e^ au VIIIe-IXe s., c'est-à-dire la 3e période dans l'histoire de l'accentuation latine —, l'apport des auteurs du haut Moyen-Age reprend une valeur insoupçonnée jusqu'ici.

183. — Tous, sans exception, continuent à enseigner l'*acuité* de l'accent latin; quelques-uns seulement, nous allons les citer, y ajoutent l'*intensité.*

En attribuant l'acuité à l'accent latin, ils copient leurs devanciers, soit; mais il est vrai aussi qu'ils voient autour d'eux se réaliser pratiquement cette doctrine dans les diverses récitations liturgiques modulées de toutes les églises, et dans tous les chants ecclésiastiques. Dès lors, le témoignage de ces auteurs, assez méprisés, est singulièrement rehaussé par la concordance parfaite de leur enseignement avec *la pratique musicale de leur époque :* ils ne sont plus, du moins sur ce point, d'inintelligents compilateurs, mais des témoins bien renseignés qui, tout en répétant leurs devanciers, prouvent que la tradition classique n'est pas perdue; plusieurs même signalent en quoi elle s'est modifiée. Ceci est important pour nous, car ils sont de l'époque grégorienne, et leur doctrine ne peut être négligée (1).

184. — Ce n'est pas tout; les témoins plus récents des Xe, XIe, XIIe et XIIIe s. — 4e période de l'accentuation latine, période romane — ne sont pas plus que leurs prédécesseurs immédiats de purs copistes : ils observent ce qu'ils entendent autour d'eux dans les écoles, dans les chaires, dans les chœurs des églises, et le consignent dans leurs écrits. Ils ont remarqué que, se conformant à l'accent des langues romanes, l'accent du latin ecclésiastique s'est *légèrement allongé :* ils ne manquent pas de noter cette nouvelle modification, tout en persistant, dans leurs définitions, à placer l'*acuité* au premier rang des qualités distinctives de l'accent latin : sur ce point la tradition classique n'a pas varié. Il ne faut donc pas négliger ces auteurs.

Au reste voici quelques textes : comme tous témoignent en faveur de l'*acuité*, leur place est ici. Pour plus de clarté, nous distinguerons :

1° ceux qui ne parlent que de l'acuité de l'accent;

(1) Nous ne pouvons donc pas suivre M. Vendryes lorsqu'il dit, à la page 35 de ses *Recherches :* « Il n'y a qu'à récuser le témoignage des nombreux grammairiens qui continuent aux IVe, Ve et VIe siècles à parler d'*altitudo toni*, d'*accentus gravis*, *acutus*, *circumflexus*, etc., et poursuivent la tradition de Varron et de Nigidius, alors que le temps de ces deux ancêtres était depuis longtemps passé ». — Passe pour le *circumflexus*, car la quantité pratique était tombée; mais non pour l'*acutus* dont les chants liturgiques attestent l'existence durant tout le Moyen-Age, et aujourd'hui encore.

M. Vendryes est mieux inspiré dans une note de la même page 35, où il repousse pour le *temps classique* l'accent *musical et intensif* à la fois.

2° ceux qui témoignent en faveur de l'intensité jointe à l'acuité;

et 3° ceux qui, à l'acuité et à l'intensité, joignent la longueur.

Aussi bien, en citant ces témoignages, nous ne ferons pas autre chose que de montrer le développement historique de l'accentuation latine.

1° EN FAVEUR DE L'*acuité* SEULE.

185. — *Martianus Capella*, VIe siècle : « Et est accentus ut quidam putaverunt *anima vocis* et *seminarium musices,* quod omnis modulatio ex *fastigiis* vocum *gravitateque* componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est ».

186. — *Priscien,* de même au VIe s. : « Accentus namque est certa lex et regula ad *elevandam* et *deprimendam* syllabam uniuscujusque particulae orationis... *Acutus* namque accentus ideo inventus est quod *acuat* sive *elevet* syllabam; *gravis* vero eo quod *deprimat* aut deponat; *circumflexus* ideo, quod deprimat et acuat ».

Vendryes, après ces citations, termine ainsi : « Ces citations suffisent; elles prouvent tout au moins que Martianus et Priscien (tous les deux du VIe siècle) suivaient fidèlement l'enseignement traditionnel » (1).

187. — La définition de Priscien est reprise par la plupart des auteurs : la voici, par exemple, au VIIe siècle, dans *Audax :* « Accentus quid est? Certa lex et regula ad *levandam* syllabam vel *premendam*..; accentus humilitatem vel altitudinem syllabarum ostendunt...; dum ascendit et descendit circumflexus efficitur ».

188. — Le *Vénérable Bède*, au VIIe-VIIIe siècle, répète une partie de la définition donnée ci-dessus par Capella : « Accentus autem est *quasi adcantus dictus,* quod ad cantilenam vocis nos facit cognoscere syllabas ».

189. — *Alcuin*, au VIIIe siècle, la copie de nouveau, en empruntant les termes de Priscien : « Accentus est certa lex et regula ad *levandam* et comprimendam syllabam ».

La même tradition se poursuit plus tard encore; mais passons maintenant aux auteurs qui, tout en parlant de l'*acuité*, mentionnent l'*intensité.*

(1) *Recherches*.., p. 29.

2° EN FAVEUR DE L'*acuité* ET DE L'*intensité*.

190. — Tous les auteurs qui vont suivre témoignent en faveur de l'*acuité;* comme ils ne font la plupart du temps que se répéter et se copier les uns les autres, nous nous abstiendrons ici de citer tous ces textes. Ceux qui voudront les étudier les trouveront dans l'Appendice.

Par contre, une idée nouvelle se fait jour, celle de l'*intensité* de l'accent. Et bien que nous devions réserver plus loin un paragraphe à cette autre qualité de l'accent postclassique, c'est ici que nous produirons, rapidement d'ailleurs, les textes de nos auteurs relatifs à l'intensité. De la sorte, on trouvera dans ces quelques pages, et d'après les auteurs latins, une esquisse du développement historique de l'accent tonique latin, depuis l'époque classique, où il était seulement aigu, jusqu'à l'époque romane, où il était devenu définitivement long, tout en conservant son acuité et son intensité des siècles précédents.

191. — *Pompeius*, fin du ve s., enseignait certainement l'*acuité* de l'accent comme ses prédécesseurs : « Accentus dictus est quasi *adcantus* secundum Graecos..; plane sive accentum dicas *sive tonum sive tenorem* idem est » (1).

Mais il est le premier — à moins que ce ne soit Servius — à parler de l'*intensité* de l'accent, lorsqu'il affirme que la syllabe qui porte l'accent *sonne* (sonat) plus que toutes les autres syllabes du mot : « Illa syllaba *plus sonat* in toto verbo, quae accentum habet. Ergo illa syllaba quae accentum habet *plus sonat,* quasi ipsa habet majorem potestatem ».

Dans un autre texte, le même auteur explique plus au long cette expression « *plus sonat* » ; nous le résumons :

Supposez que, de loin, vous appelez quelqu'un ; qu'arrive-t-il? L'une des syllabes du mot prononcé résonne *(plus sonat)* plus que les autres syllabes; or c'est précisément cette syllabe qui a l'accent : ex. *ra* dans *orátor*, *op* dans *óptimus*.

(1) Servius reproduit le même texte. Comme dans les pages précédentes, nous ne donnons ici, pour simplifier, aucune référence, renvoyant pour tous ces textes à l'Appendice, où on les trouvera en entier, et avec toutes les indications voulues.

192. — *Servius*, Ve s. (?), qui exprime la même idée, et copie même souvent Pompeius, est plus explicite encore; car après avoir dit : « Invenimus enim naturali ratione illam syllabam *plus sonare* quae retinet accentum », il ajoute : « atque usque eodem *nisum vocis* ascendere », ce qui semble bien impliquer un *effort* de la voix.

193. — *Cledonius*, au même siècle (Ve), semble, lui aussi, faire allusion à l'*intensité* de l'accent lorsqu'il dit : « *Acutus* qui cursim profertur, ut *árma: excusso enim sono* dicendum est; circumflexus qui tractim ut Rôma; gravis qui pressa voce habet accentum ».

Le mot *excusso* ne renferme t-il pas une idée d'agitation, de secousse, de violence, ou pour mieux dire ici, *de force?*

194. — *Diomède*, un peu plus tard, VIe s., se sert d'une autre expression : « Accentus est acutus vel gravis, vel inflexa elatio orationis *vocisve intentio* vel *inclinatio* acuto aut inflexo sono regens verba... ».

« Sans doute, dit Vendryes (1), il est encore question ici de l'accent aigu, grave ou circonflexe, mais à cette vieille terminologie s'ajoute l'expression « *vocis intentio vel inclinatio* » qui semble désigner un accent d'intensité ».

195. — *S. Isidore*, 570-636, très net en faveur de l'acuité : « Acutus... quod *acuat* et erigat syllabam; gravis... quod deprimat et deponat », dit aussi que la syllabe grave « *minus sonat* » que la syllabe marquée de l'accent aigu ou de l'accent circonflexe.

196. — Le *Codex Bernensis 16*, au IXe siècle, répète le « *plus sonat* » des auteurs précédents.

197. — *Rhaban Maur*, encore au IXe siècle, se sert d'une nouvelle expression qui semble bien impliquer une force, une vigueur de l'accent : « Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, *vigor* ac anima vocis. Et accentus dictus est quasi *adcantus*, quod juxta cantum sit ».

Toute cette définition est connue depuis longtemps, mais le mot *vigor* nous paraît nouveau et caractéristique de l'époque.

(1) *Recherches.* , p. 29.

198. — En résumé, du Ve au IXe siècle, tous les auteurs témoignent de l'*acuité* de l'accent, et quelques-uns témoignent en même temps de son *intensité*.

199. — Les *noms* donnés par tous aux accents, et à l'accent tonique en particulier, sont une preuve évidente de la valeur *mélodique* et de l'*acuité* de l'accent tonique. Les voici groupés, du moins ceux qui reviennent le plus souvent chez les grammairiens :

accentus (=*ad cantus*, traduction littérale du grec προσῳδία), *tenores*, *toni*, *cacumina*, *apices*, *fastigia*, *notae vocum*, *moderamenta*, *voculationes*, *etc.*

3° EN FAVEUR DE L'*acuité*, DE L'*intensité* ET DE LA *longueur*. (XIIe ET XIIIe SIÈCLES).

200. — Les auteurs du Xe, du XIe siècle et plus tard encore continuent, le plus souvent en les copiant, les témoignages des anciens grammairiens en faveur de l'*acuité* de l'accent.

201. — Quant à l'*allongement* de l'accent latin, il faut descendre jusqu'au XIIe siècle pour trouver un texte qui l'enseigne nettement; et il faut bien comprendre qu'ici *allongement*, *longueur*, ne veut pas dire *doublement* de la syllabe accentuée, mais seulement *élargissement*, léger mais sensible, " *mora, morula* " de cette syllabe.

Cette altération nouvelle de la pureté antique de l'accent latin se produit encore sous l'influence de l'accent des langues romanes qui tend depuis plusieurs siècles à se renforcer et à s'allonger. Il est à croire, d'ailleurs, que cet allongement de l'accent latin ne date pas du XIIe siècle, mais doit être reporté plus haut.

202. — Voici le texte le plus clair sur ce sujet; il est cité par M. Charles Thurot (1), qui l'a trouvé dans un manuscrit du XIIe siècle, à l'usage des moines cisterciens. Selon l'habitude, nous abrégeons; on peut voir le texte complet à l'Appendice, n° XVIII.

Manuscrit de Montpellier, 322, cistercien, XIIe s. « Illa ergo sillaba in lectione *tenebitur* et *elevabitur* quae habuerit domi-

(1) *Notices et extraits des manuscrits*, t. XXII, p. 392-393.

nantem accentum; cetere omnes deprimentur et *sine mora* pronunciabuntur... Quicumque convenienter vult legere, hoc observare debet, ut in omni dictione sillabam illam que accentari debet, cum *aliqua morula* teneat, alias autem cursim et rotunde pronunciet ».

Dans ce traité, dit Thurot, « on ne trouve aucune mention des accents aigu, grave, ou circonflexe »; et il ajoute avec raison : « Les expressions *mora, morula, cursim*, feraient penser qu'on appuyait sur la syllabe accentuée, et qu'on glissait sur les autres. D'autre part, les mots *elevari, deprimi*, portent à croire qu'il restait quelque chose de l'accentuation musicale de l'antiquité ».

203. — Rien de plus exact. Et c'est bien là précisément le caractère de l'accent dans la 4e période : acuité (1), intensité, longueur.

Il suffit de constater le fait; nous n'avons pas à en tirer de conséquences pratiques pour l'exécution du chant grégorien : cet accent long, roman, n'était en usage, à l'origine, ni dans les lectures ecclésiastiques, ni dans les cantilènes; c'est une déviation, une altération que nous devons rejeter : la tradition pure est perdue.

204. — Au reste, un auteur qui a fait école pendant tout le Moyen-Age jusqu'à la Renaissance, du XIIIe au XVIe siècle, *Alexandre de Villedieu*, s'est chargé lui-même de nous apprendre que les anciennes règles de l'accentuation latine ne sont plus en usage à son époque; et il en invente de nouvelles.

Il connaît les anciennes, car il les expose; « une partie de son chapitre sur l'accent est consacré à les reproduire », dit Stephen Morelot (2), mais il les considère comme hors d'usage et contraires aux habitudes de son temps : « Noster non penitus has normas approbat usus ».

(1) *Pierre Hélie*, XIIe s., est encore très net en faveur de l'*acuité* de l'accent : « Accentus est elevatio vocis *acuta* »; lui aussi distingue soigneusement entre l'accentuation et la quantité, plus nettement même que le manuscrit de Montpellier. Cf. THUROT, *l. c.*

(2) *De l'accent latin* (*Revue de l'Enseignement chrétien*, I, p. 232-233). Cf. Appendice à ce ch. V.

« Il admet trois accents, dit M. Thurot, (1), *acutus*, *gravis*, *moderatus* (qui est intermédiaire entre les deux premiers) », et il rejette l'accent circonflexe comme tombé en désuétude.

Stéphen Morelot, *l. c.*, nous décrit, d'après Thurot, ces trois accents. Voici comment il les définit :

« L'accent *grave* appartient à toutes les syllabes qui n'en ont point d'autre.

» L'accent *modéré*, qui est l'accent par excellence, se place partout où les anciens employaient soit l'aigu, soit le circonflexe.

» L'autre *(acutus)* est réservé pour les monosyllabes et la syllabe finale des oxytons. Ces mots sont :

a) ceux que Priscien et les autres grammairiens de l'antiquité recommandaient de marquer de l'accent final, par exception à la règle, afin de prévenir les équivoques qui auraient pu résulter de l'homonymie (2),

b) puis les mots hébreux indéclinables,

c) enfin la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative ».

205. — Nous arrêtons ici la liste des témoignages des auteurs sur l'*acuité* de l'accent latin ; car à partir de cette époque, XIIIe siècle, la notion ancienne de l'accent aigu s'oblitère, et l'accent qu'on appelle encore « *acutus* » n'est plus, on vient de le voir, qu'un accent discrétif, un accent hébreu, ou qui veut l'être, enfin un accent final, oratoire, d'une phrase interrogative.

206. — Ainsi, tous les auteurs anciens, à quelque époque qu'ils appartiennent, sont unanimes à attester l'*acuité* de l'accent tonique. A partir du Ve siècle, ils attribuent à l'accent une certaine force, et, au XIIe, une certaine durée. Mais ces qualités nouvelles ne font, d'après leur enseignement, que *se surajouter à la qualité première, qui est l'acuité.*

Si l'on en croit leur témoignage, l'acuité, qualité foncière, caractéristique de l'accent latin classique, *a donc subsisté à travers*

(1) *Op. cit.*, p. 394.

(2) Cf. sur ces mots, EDON, *Ecriture..*, page 278 :

Adv. *aliâs*,	Adj. *álias*,	Prép. *poné*,	Verbe *pône*,
Conj. *verúm*,	Adj. *vêrum*,	Prép. *siné*,	Verbe *síne*.

Edon ajoute : « Rien ne montre que cette distinction, établie par les grammairiens, ait été consacrée par l'usage ».

toute l'évolution de la langue latine, jusqu'à l'époque de la décadence complète, ou plutôt de la transformation dans les langues romanes.

Nous verrons bientôt que cette assertion est confirmée admirablement par la structure des mélodies grégoriennes, tant anciennes que postérieures.

§ 3. — *3e Preuve.* — Forme graphique des accents d'après les Grammairiens.

207. — Outre leur enseignement sur la nature mélodique de l'accentuation, les grammairiens latins nous ont laissé une description minutieuse des figures graphiques au moyen desquelles ils représentaient les accents, dont la valeur musicale est ainsi nettement confirmée.

Voici le résumé de leur enseignement (1) :

L'*accent aigu* était tracé de bas en haut, de gauche à droite, et se terminait en pointe (/); la main, pour le tracer, s'élevait en même temps que la voix, qui, avec la syllabe aiguë, se mouvait du grave à l'aigu (2).

L'*accent grave*, par un mouvement contraire, se traçait de haut en bas (\), le plein du trait se trouvait au point de départ en

(1) Nous donnons ici quelques-uns des textes des grammairiens sur la notation graphique des accents latins :

« Acutae nota est virgula a sinistra parte dextrorsum sublime fastigata (/); gravis autem notatur simili virgula ab eadem parte depressa fastigio, quae notae demonstrant omnem acutam vocem sursum esse, et gravem deorsum ». *Varro*, apud [Sergium], *De acc.* (KEIL, p. 532, 16. — SCHOELL, p. 91, XLVII).

« Acutus est nota per obliquum ascendens in dexteram partem (/), gravis nota a summo in dexteram partem descendens (\), circumflexus nota de acuto et gravi facta (^) ». *Donatus.* (KEIL, p. 371, 31. — SCHOELL, p. 92, LII[a]).

Diomède (KEIL, p. 434, 1. — SCHOELL, p. 94, LII[c]).

Sergius, *De acc. (in Don.)* (KEIL, p. 482, 9. — SCHOELL, p. 95, LII[d]).

Pompeius (KEIL, p. 132, 1. — SCHOELL, p. 96, LII[f]).

Dositheus (KEIL, p. 10, 5. — SCHOELL, p. 97, LII[h]).

Victorinus, *De a. gr.* (KEIL, p. 193, 21. — SCHOELL, p. 98, LII[i]).

Martianus, Cap. III (p. 68, 9, EYSS. — SCHOELL, p. 99, LII[k]).

Priscianus, *De acc.* 5-7. (KEIL, p. 520, 3. — SCHOELL, p. 99, LII[m]).

Isidorus, *Etym.* I, 19, 1-11. (SCHOELL, p. 99, LII[n]). etc., etc.

Tous ces auteurs disent la même chose, et presque dans les mêmes termes, que Varro et Donatus.

(2) Cf. *N. M. G.* t. I, p. 132.

haut; la main, pour l'écrire, s'abaissait donc, et indiquait par là le fléchissement de la voix sur la syllabe grave.

Ces deux gestes graphiques, l'aigu et le grave, se trouvaient réunis dans l'accent circonflexe (^); la main s'élevait, puis s'abaissait, comme la voix, sur les syllabes marquées de cet accent.

208. — « Rien de plus naturel, de plus primitif, rien de moins inventé, de moins conventionnel, que l'emploi de ces deux traits, dirigés de bas en haut (/) et de haut en bas (\), pour signifier l'ascension et la chute de la voix; surtout si l'on considère que, dans l'un et l'autre cas, il ne s'agissait pas d'indiquer des intervalles fixes, mais des ondulations vocales indéterminées, comme celles de la parole. Donc avec le même naturel que l'orateur abaisse et élève la main (1), le grammairien a représenté l'intonation des syllabes au moyen des accents; mieux encore,

(1) « Gestus et ipse voci consentit, et animo cum ea simul paret... Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur ». QUINTILIEN *Inst. orat.*, XI, 3. — Pour plus de détails sur cette relation de la voix et du geste, cf. *Paléogr. Music.*, I, p. 98.

Voici d'ailleurs quels sont les caractères distinctifs de cette notation oratoire ou *chironomique* (Χείρ, main, νόμος, règle); il est bon de les décrire exactement ici, car nous les retrouvons dans les accents neumatiques.

1° La notation par accents ne connaît rien encore du principe fécond de la *superposition des notes*, employé dans notre musique moderne. La hauteur des sons n'est pas exprimée par la position respective des signes; c'est la forme intrinsèque de chaque signe, et la direction imprimée au tracé qui, donnant la valeur mélodique, indiquent l'élévation ou l'abaissement. L'accent aigu, par exemple, figure toujours une élévation de la voix, non parce qu'il est écrit plus haut que l'accent grave, mais parce que le trait montant de gauche à droite est le symbole naturel de cette élévation. Il peut arriver très bien, et cela se rencontre fréquemment dans les accents neumatiques, que l'accent grave soit superposé à l'accent aigu, sans qu'il y ait pour cela matière à hésitation sur la valeur mélodique de ces signes.

2° Il suit de là que le signe tout entier constitue la note, et que sa force de signification, ou mieux, sa valeur d'intonation réside dans sa totalité, sans être attachée au point de départ ou d'arrivée de chaque trait.

3° Les accents indiquent une élévation ou un abaissement indéterminé, ce qui est conforme aux intervalles indécis de la mélodie oratoire.

4° Les accents ont une signification purement mélodique et n'indiquent pas par eux-mêmes une valeur de force ou de temps. Les anciens avaient des signes particuliers pour figurer la longueur(—) ou la brièveté (◡) des syllabes; ils n'en avaient pas pour figurer la force.

Ces quatre caractères réunis constituent la notation oratoire ou *chironomique*.

c'est la main de l'orateur lui-même laissant sur le parchemin ou la tablette de cire la trace de ces mouvements ascendants ou descendants » (1).

209. — *L'Epigraphie latine et les accents.* — On peut se demander si l'épigraphie latine peut servir à confirmer la *place* et la *forme* des accents latins. — Il faut répondre : Non; les espèces d'accents employés dans les inscriptions, *apex*, *sicilicus*, de différentes formes, n'ont aucun rapport avec l'accentuation latine : l'*apex* indiquait les voyelles longues par nature; le *sicilicus* était un signe d'abréviation (2).

210. — *La Paléographie latine et les accents.* — Pas plus que l'épigraphie, la paléographie ne peut nous donner de renseignements précis sur la forme et la nature des accents toniques. A l'époque dont nous nous occupons, les signes d'accents proprement dits, très connus dans les écoles, ne servaient guère que dans l'enseignement. Il est à croire que les grammairiens, dans leurs leçons, les traçaient conformément à leurs indications :

l'*accent aigu*, en remontant de gauche à droite, la pointe en haut (/); l'*accent grave*, en descendant, la pointe en bas (\); l'*accent circonflexe*, en montant et en descendant (^).

211. — Serait-ce trop osé de dire que, de cet enseignement des grammairiens et de cette habitude d'écrire, vient la forme des nombreuses virgules des Mss.? La forme de virgule la plus ordinaire dans les Mss., disent les Bénédictins (dans le *Nouveau Traité de Diplomatique*, III, p. 478) est celle de notre virgule contournée, renversée et portant sa pointe en haut (‘).

Il faut ajouter, toujours avec les Bénédictins et M. de Wailly qui les cite : « Quoique ces accents (toniques) ne soient pas très communs, cependant les Mss. n'ont presque jamais cessé d'en faire usage » (3).

212. — Quoi qu'il en soit, l'enseignement des grammairiens reste; et il est favorable à l'acuité de l'accent.

(1) *Paléog. Mus.*, I, p. 99.

(2) Cf. CAGNAT, *Cours d'épigraphie latine*, p. 28. — M. Salomon Reinach dit dans sa *Grammaire latine*, p. 265, que le *sicilicus* indiquait qu'une consonne « devait être considérée comme redoublée ». Quoi qu'il en soit, ce n'était pas un signe d'accentuation proprement dite.

(3) *Nouv. Tr. de dipl.*, II, p. 209, note 1. — DE WAILLY, *Paléog.*, I, p. 512. Le

213. — De plus, si la paléographie du texte littéraire ne nous renseigne pas sur le point qui nous intéresse, on verra plus loin que la *paléographie musicale* est très explicite : les accents musicaux ou neumes sont tracés, dans les plus anciens Mss., selon les règles décrites par les grammairiens.

214. — Ainsi, sur tous les points, la musique apporte une confirmation très nette aux assertions des auteurs :

les signes graphiques d'accentuation des grammairiens se retrouvent dans la notation neumatique;

et, d'autre part, la nature mélodique de l'accent tonique, enseignée par les auteurs, est évidente dans la trame mélodique du chant liturgique de l'Eglise.

§ 4. — *4e Preuve.* — Témoignages tirés de la musique liturgique occidentale (ambrosienne, grégorienne, etc.)

215. — Il sera peut-être bon de redire ici les chefs de preuve que nous invoquons en faveur de l'*acuité* de l'accent, afin que la multiplicité des détails ne fasse pas oublier le développement logique et historique de notre argumentation.

La nature *mélodique* des accents latins, et spécialement l'*acuite de la syllabe tonique*, est prouvée :

1° par leur filiation : les accents latins dérivent des accents indo-européens, dont la nature était musicale;

2° par les témoignages des plus anciens auteurs latins;

3° par la forme des signes graphiques que leur donnaient les grammairiens;

4° enfin — et c'est ce qu'il nous reste à exposer — par les témoignages tirés de la musique liturgique occidentale.

Ces quatre catégories de preuves s'enchaînent et se corroborent l'une l'autre. La deuxième nous a conduits jusqu'au XIIe siècle. Avec la quatrième nous reviendrons en arrière jusqu'aux origines

même de Wailly remarque, dans sa planche VI n° 1, un accent aigu véritable sur la finale de *Seón* :

« Et misit Moyses ad Seón. »

Cet accent est tracé *de haut en bas avec pointe en bas*, mais il s'agit d'un manuscrit du Xe siècle.

de la musique liturgique latine, c'est-à-dire jusqu'au IVe siècle, avec S. Ambroise († 397).

216. — On peut grouper les témoignages fournis par la musique liturgique occidentale sous les titres suivants :

a) Origine et forme graphique de la notation neumatique ;

b) Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques, dans les mélodies liturgiques anciennes : ambrosiennes, grégoriennes ;

c) Même concordance dans les compositions mélodiques liturgiques des Xe, XIe, XIIe siècles ;

d) « Cadences rompues » du bas Moyen-Age.

217. — Les faits qui seront exposés dans les pages suivantes ont été déjà l'objet d'études particulières dans plusieurs de nos travaux antérieurs : nous signalerons ces études au fur et à mesure du besoin, en y ajoutant les découvertes nouvelles.

A. *Origine, forme graphique, et valeur de la notation neumatique.*

218. — Cette origine a été souvent exposée dans nos travaux, et même au tome I du présent ouvrage (1) : nous ne nous y attarderons pas ; ajoutons cependant quelques mots.

Les résultats de ces études ont été pris en considération, non seulement par les musicistes, mais aussi par les philologues qui en ont reconnu l'importance. M. P. Lejay rendant compte (2) des deux premiers volumes de la *Paléographie musicale*, résumait brièvement notre opinion sur l'origine des neumes, et ajoutait :

« Il résulte de ces faits : 1° que le système de notation le plus ancien est le développement ou l'imitation d'un système d'accentuation ; 2° que ce système d'accentuation était purement mélodique ; 3° que, même plus tard, on ne se préoccupa nullement de mettre la notation neumatique par points d'accord avec la nature nouvelle de l'accent (accent d'intensité), et que, si l'on a innové dans les signes, la tradition a été assez forte pour main-

(1) Cf. *Paléographie Musicale*, t. I, p. 96 et ss ; t. II, p. 27-36 ; t. VII, p. 198-199. — *Nombre Musical*, t. I, p. 132-135, et p. 212 et ss. — CABROL, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie*, au mot *Accent* (art. de D. Gatard).

(2) *Revue critique*, 1892, I, p. 426-428.

tenir l'ancienne interprétation. Cette tradition antique, conservée jusqu'en plein moyen-âge, n'est peut-être pas un fait unique en matière de mélodie et de rythmique ».

219. — Plus tard, le même auteur (1) revenait sur la question : « On a signalé avec beaucoup d'à-propos que dans les mélodies grecques récemment découvertes, les sommets mélodiques sont des syllabes accentuées. "Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que la syllabe tonique" (2). On en a tiré un nouvel argument en faveur de la thèse de l'accent mélodique grec. Mais, bien avant que MM. Monro et Crusius ne fissent séparément cette observation, M. d'Arbois de Jubainville avait remarqué une règle analogue dans quelques-uns des tons de la psalmodie ecclésiastique (3). Moi-même j'ai souligné l'un des résultats des travaux des Bénédictins sur la musique neumatique. Le système de notation le plus ancien est le développement d'un système d'accentuation purement mélodique (4). Les recherches dirigées en ce sens avec critique et prudence fourniraient sans doute d'intéressantes données pour l'histoire de l'accentuation ».

Encouragés par ces lignes que M. Lejay écrivait en 1897, les Bénédictins ont poursuivi leurs recherches, et, quelques années plus tard, ils en ont publié les résultats dans le tome VII de la *Paléographie musicale* (1901), et dans le tome I du *Nombre Musical* (1908). Ce point est acquis; il n'y a pas lieu d'y revenir (5).

(1) *Revue critique*, 1897, p. 291.

(2) *Ibid.*, 1894, II, p. 350, art. de M. S. REINACH.

(3) *Mémoire de la Société de linguistique*, V, 162.

(4) *Revue critique*, 1892, I, p. 426, art. cité plus haut.

(5) L'emploi des accents comme notation musicale se retrouve dans les diverses séméiographies musicales *byzantines* du V[e] au VIII[e] siècle. Celles-ci auraient, à leur tour, donné le jour aux notations orientales : arménienne, géorgienne, syriaque, etc. Le R. P. J. Thibaut, de l'Assomption, a exposé longuement cette théorie dans « *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine* » ; et jusque-là on peut, en général, adopter son opinion.

Mais quand il prétend que la notation neumatique de l'Eglise latine dérive de la notation byzantine, ses preuves sont extrêmement faibles, et il est impossible de le suivre. On peut voir, d'ailleurs, à cet égard, le compte-rendu de l'ouvrage par M. Gastoué, qui repousse la théorie du P. Thibaut sur le dernier point (*Tribune de S. Gervais*, août 1907, p. 190-192). — Cf. encore le compte-rendu de P. Aubry sur *Introduction à la Paléographie musicale byzantine* par M. Gastoué (*Tribune de S. Gervais*, août 1908, p. 191); le *Dictionnaire Riemann*

220. — Nous résumerons seulement en quelques lignes la conclusion qui s'en dégage pour notre thèse :

La preuve que l'accent tonique latin était une mélodie pure, une élévation mélodique, c'est que le signe de cet accent a donné naissance à un système complet de notation musicale où il *n'a pas d'autre rôle que celui de représenter l'acuité*, et l'accent grave ou punctum celui de figurer la gravité des notes.

Si l'accent aigu avait été seulement fort, sans caractère musical, jamais on aurait eu l'idée d'en faire servir le signe graphique à une notation *musicale*.

B. *Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans l'ancienne musique liturgique occidentale.*

1° RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA NATURE DE CETTE CONCORDANCE.

221. — *Musique grecque.* — Le fait que nous allons rencontrer dans la musique latine liturgique a été constaté dans l'antique musique grecque.

au mot *Byzantin; l'Encyclopédie de la musique* (Lavignac), tome I, article de M. Gastoué sur la *Musique Byzantine*, V, p. 553 : « *Les notations musicales byzantines et orientales* ».

Dans ce dernier article, M. Gastoué est moins affirmatif contre la théorie du P. Thibaut; mais nous croyons qu'il pense juste quand il dit, p. 553 : « Lorsqu'on aura comparé le tableau des neumes latins et mozarabes avec celui des notations primitives de la civilisation qui nous occupe [byzantine], on sera frappé du fait que leur origine est commune et leurs procédés analogues. Est-ce à Byzance, à Rome, à Antioche qu'il faut en placer la source? Peut-être nulle part et partout. Toutes ces notations sont, en effet, des manifestations d'un état d'esprit, d'une conception générale qui peut caractériser une époque, et dont chaque peuple, chaque civilisation contemporaine a pris sa part; à une époque plus récente, chacun a évolué de son côté ».

Voilà qui est bien ; mais on peut, croyons-nous, préciser la raison de cet état d'esprit général de l'Occident et de l'Orient : c'est que, à l'origine, les chants liturgiques à *noter* étaient, en *grec*, comme en *latin*, comme en *hébreu*, de purs récitatifs avec cadences mélodiques. On ne pouvait dès lors que se rencontrer dans l'emploi des *accents* qui se rapprochent de la mélodie naturelle du langage. Plus tard, la mélodie se développant, la notation par accents s'est également développée, et parfois de multiples façons, en Orient et Occident.

Il reste de ceci que l'emprunt des accents comme notation est général, et en faveur de notre thèse.

En 1894, M. Monro (1) a remarqué dans l'hymne à Apollon, découvert à Delphes, une correspondance entre le dessin mélodique et l'accentuation tonique des mots. Et il a pu formuler la règle suivante :

« *The note of accented syllabbe is almost always followed by a note of lower pitch — La note d'une syllabe accentuée est presque toujours suivie d'une note d'un degré inférieur* ».

222. — M. Th. Reinach rendant compte (2) du livre de M. Monro, a cru devoir formuler la règle autrement que lui :

« *Dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique* ».

« Ainsi exprimée, dit-il, la loi s'applique à peu près *sans exception*, et devient un critérium important pour la restitution de la mélodie et même pour la constitution du texte ».

223. — Un peu plus tard, le même M. Th. Reinach, examinant les mêmes faits d'une manière plus générale, les résume ainsi (3) : « Dans les compositions vocales, la mélopée artificielle se modelait-elle sur la mélodie naturelle résultant de la succession des syllabes accentuées et atones? Il faut à cet égard faire une distinction. Dans les poésies chorales, ou plus généralement strophiques, une pareille concordance eût constitué, on le comprend sans peine, une quasi-impossibilité, tout au moins une entrave insupportable au génie poétique; nous savons positivement que l'accent naturel n'y jouait aucun rôle (4). Il n'en est pas de même du chant non antistrophique : dans les hymnes delphiques, dans la chanson de Seikilos, dans les petits préludes à la Muse, le compositeur s'efforce de tenir compte de la place des accents naturels; les sommets mélodiques tombent régulièrement sur des syllabes toniques; l'accent circonflexe se traduit généralement par une note aiguë suivie d'une grave (5). Ce qui était une gêne pour les grands talents devenait un soutien et un guide pour les petits.

(1) *The modes of ancient Greek music.*

(2) *Revue Critique*, 1894, II, p. 350.

(3) *Dictionnaire Daremberg Saglio*, au mot *Musica*, p. 2075.

(4) DENYS d'HALICARNASSE, *De la Disposition des mots*, n° 11.

(5) « Il n'est pas impossible que la mélopée primitive des aèdes n'ait pas été autre chose qu'une récitation *intensifiée*, guidée par les accents naturels ».

Les hymnes de Mésomède (époque d'Hadrien, 117-138) n'offrent plus aucune trace de ces coïncidences ; mais peut-être la nature de l'accent tonique avait-elle changé ».

On va voir bientôt que le doute exprimé dans ces dernières lignes sur la nature aiguë de l'accent grec au IIe siècle ne peut s'appliquer à l'accent latin ; l'acuité de l'accent latin était encore en pleine vigueur au IIe siècle, puisque plus tard, à la fin du IVe avec S. Ambroise († 397), et aux VIe et VIIe avec S. Grégoire († 604), on la trouve encore informant très souvent la composition des mélodies liturgiques.

224. — M. Vendryes, à son tour, donne les deux règles suivantes dans son *Traité d'accentuation grecque*, p. 26 :

Dans les hymnes de Delphes : « 1° Une syllabe atone ne peut être chantée sur une note plus haute que la syllabe tonique du même mot ; 2° lorsqu'une syllabe longue à accent circonflexe se dédouble mélodiquement, c'est la première partie de la syllabe qui est chantée sur la note la plus haute ».

225. — *Musique latine liturgique.* — Le fait de la coïncidence de l'accent aigu latin et d'un sommet mélodique est très fréquent ; mais la variété des formes sous lesquelles il se présente rend difficile la rédaction d'une loi unique pour tous les cas ; qu'on en juge : voici quelques récitations et cadences.

A — L'acuité de l'accent n'est signalée dans la mélodie que par l'abaissement de la syllabe postonique :

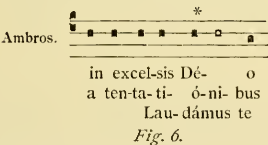


Fig. 6.

B — La note mélodique d'accent s'élève au-dessus de la corde récitative, et domine à la fois les syllabes antétoniques et postoniques :



Fig. 7.

C — Même fait qu'en B, avec, en plus, une note antétonique, placée sur le même degré que l'accent et lui servant de préparation :



Fig. 8.

D — La note d'accent, comme en B et en C, domine les syllabes antétoniques et postoniques, mais ce sont celles-ci qui se sont abaissées, mettant ainsi en relief l'accent aigu qui demeure sur la corde récitative :



Fig. 9.

E — Type de récitation extrêmement fréquent, surtout dans les versets de Répons romains : la mélodie s'élève avec la deuxième note du *podatus* au-dessus de la corde récitative et redescend ensuite sur la syllabe finale :

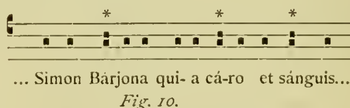


Fig. 10.

Dans tous ces cas — et il y en a beaucoup d'autres analogues — la dernière syllabe est toujours chantée, en dépit des diversités mélodiques, *sur une note plus basse que l'accent;* alors il serait facile de former une règle calquée sur l'une de celles qui ont été proposées plus haut par les auteurs pour les hymnes de Delphes.

Mais il n'en va pas toujours ainsi; car les mélodies liturgiques latines nous semblent beaucoup plus libres que les mélopées grecques.

F — Voici en effet une autre manière d'élever mélodiquement l'accent tonique, sans qu'il soit nécessaire, après cette élévation,

obtenue, comme ci-dessus en D, par l'abaissement de la syllabe précédente, de redescendre sur la syllabe postonique : la déposition douce, faible, de cette syllabe *sur le même degré* que l'accent n'enlève pas à celui-ci son acuité, relativement à ce qui précède :

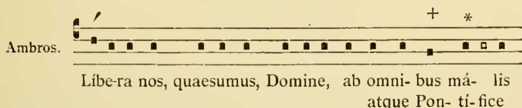


Fig. 11.

G — Autre exemple qui ne s'accorde pas non plus avec les règles suivies dans les hymnes de Delphes : « Dans un même mot, nous dit plus haut M. Reinach, aucune syllabe ne peut porter une note plus aiguë que celle de la syllabe tonique ». Or en musique latine on trouve :

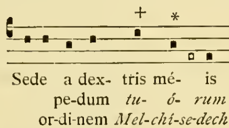


Fig. 12.

La syllabe immédiatement antétonique des mots *tuórum* et *Melchísedech* est plus élevée que la syllabe accentuée des mêmes mots; mais, là encore, la syllabe finale est plus basse que la syllabe accentuée. Il s'agit d'une formule mélodique intangible.

226. — Ces types de récitation et de cadence ne sont présentés ici que pour prévenir une illusion facile, et établir l'exacte vérité sur la coïncidence de la mélodie latine et de l'accent des mots. Il ne faut pas s'attendre, en effet, à trouver *tous* les accents toniques des mots avec une note aiguë (1). Les règles formulées ci-dessus pour les chants grecs de Delphes ne s'appliquent pas sans exception aux pièces liturgiques. L'accent latin ne coïncide pas *toujours* avec une élévation mélodique; mais ce cas se présente si souvent, et dans des circonstances musicales si caractéristiques,

(1) C'est peut-être le cas de rappeler ce texte de Pierre Hélie : « Accentus est modulatio vocis *in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas ubi accentum non servamus* ». La musique n'était pas astreinte à se calquer *toujours* sur la mélodie du discours.

si persistantes, si absolues, que l'on doit, sans hésitation possible, reconnaître l'influence de l'acuité de l'accent sur la forme mélodique.

227. — La liberté discrète laissée à la musique de s'affranchir, en certains cas, de la mélodie naturelle des mots prouve en faveur de l'art grégorien. La soumission absolue, continue, de la musique à l'élément verbal, est loin, selon nous, de représenter l'idéal de l'art ; un tel assujettissement ne peut qu'arrêter l'essor, l'épanouissement de la cantilène, nuire au but que se propose la musique en s'alliant aux paroles.

228. — Un fait, d'ailleurs, explique et justifie tous les écarts entre le dessin, ou, si l'on veut, l'accentuation mélodique, et l'accentuation naturelle des paroles : *La phraséologie musicale.*

En effet, entre le mot *isolé*, et le mot *roulé, entraîné dans le torrent de la phrase*, il y a des différences profondes. Le mot *isolé* a sa mélodie propre, dont la note la plus caractéristique est l'accent aigu, c'est entendu ; mais le *grand mot* qu'est le membre de phrase a, lui aussi, sa mélodie, ses accents aigus et graves d'une infinie variété. Que ces accents phraséologiques concordent avec les accents des mots, c'est ce qui arrive très souvent ; mais souvent aussi l'allure générale de la phrase et ses grands accents modifient la mélodie individuelle des mots. Ces accents dominent et enveloppent les mots de chaque membre et de chaque phrase, au détriment de leur forme mélodique. Ainsi les « individualités s'effacent et perdent quelque chose de leur physionomie particulière en entrant dans une organisation sociale ».

229. — Il serait inopportun d'exposer ici, même brièvement, les procédés employés par la grande mélodie pour se soustraire au joug de la mélodie naturelle des mots; ils sont multiples et variés à l'infini; chaque mélodie, chaque membre, chaque incise a le sien. D'ailleurs, cette étude appartient plutôt à l'un des chapitres suivants où nous traiterons *de la capacité des mots à recevoir une extension musicale.*

Cependant, toujours afin de prévenir les objections qu'on pourrait élever en face des exemples donnés plus bas, il est nécessaire d'expliquer dès maintenant quelques cas mélodiques où l'indépendance de la mélodie à l'égard des mots est manifeste.

230. — Un premier exemple tiré de l'antienne bien connue *Cantate Domino* (1) :



Fig. 13.

Cantáte. Voilà une infraction très nette à la règle *grecque* de la concordance entre la musique et la mélodie *du mot*, du moins pour ses deux dernières syllabes. Le mot *Cantáte* est affecté d'un *renversement mélodique;* qu'on nous passe l'expression, il a la tête en bas.

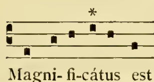
La mélodie du mot *isolé* serait quelque chose comme ceci (peu importent les intervalles, pourvu que la dernière syllabe soit sur un degré inférieur à l'accent) :



Fig. 14.

Ici, elle est sacrifiée à la mélodie de l'incise qui, d'un jet, s'élève jusqu'à l'accent principal de ce petit membre : *Dó* de *Dómino.* En réalité, ces deux mots *Cantate Domino*, enlacés dans la même mélodie, *n'en forment qu'un seul.*

Il n'y a pas de différence, à ce point de vue, entre cette incise et les suivantes qui sont formées d'un seul mot, et où les mélodies, musicale et verbale, sont en plein accord :



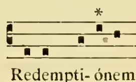


Fig. 15.

Et, de fait, c'est surtout dans les parties ascendantes que se rencontrent ces sortes de *renversements.*

Cependant on peut dire que le mot *Cantáte*, dans cette antienne, n'est pas dépourvu d'accentuation; car la disposition mélodique

(1) Cf. *N. M. G.* I, p. 115-117.

des deux premières syllabes est entièrement conforme à l'accentuation naturelle du mot :



Fig. 16.

La syllabe accentuée est chantée plus haut que la première syllabe; cela suffit pour donner l'impression d'un accord parfait ou suffisant entre musique et parole. L'ascension mélodique continue, il est vrai, sur la dernière syllabe; toutefois la première impression reste, et l'on sent que le développement musical l'emporte, mais alors seulement sur la forme minuscule du mot.

Ce procédé se reproduit surtout dans les montées mélodiques, et le procédé contraire dans les parties descendantes. Nous en avons un exemple dans la 4e incise de la même antienne :

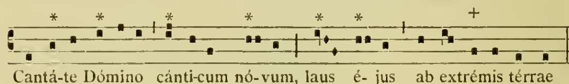


Fig. 17.

la syllabe *ex* de *extrémis* est plus élevée que l'accent qui la suit immédiatement, ce qui n'empêche pas de faire l'accent du mot. C'est la phraséologie musicale qui manie et malmène les mots selon sa fantaisie.

231. — A première vue, il peut sembler quelquefois qu'un mot, pris en lui-même, isolément, n'est pas accentué; et cependant, si on le considère *dans l'ensemble de la phrase*, en rapport avec ce qui précède immédiatement, ce mot est certainement accentué.

Nous nous expliquons au moyen d'un exemple :

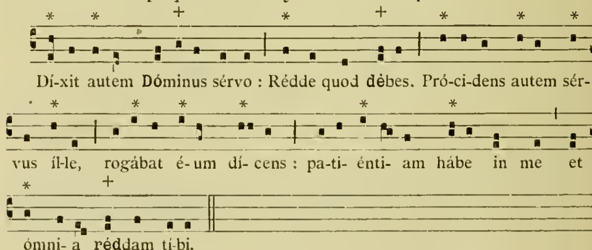


Fig. 18.

Cette antienne a été déjà publiée dans la *Paléog. Mus.*, t. VII, avec les étoiles signalant la rencontre de l'acuité mélodique et de l'accent tonique. Par un scrupule d'exactitude, nous n'avions pas marqué les accents mélodiques des mots qui n'ont pas les syllabes postoniques plus graves que la syllabe accentuée : ainsi *Dóminus*, *debes*, *reddam*, ne sont pas surmontés de l'étoile : une simple croix (+) les signale. En effet, si l'on considère ces mots *isolément*, ils ne sont pas, à proprement parler, accentués mélodiquement. Mais si l'on considère la note ou le groupe qui *précède* immédiatement chacun de ces accents, on s'aperçoit que le compositeur a eu le soin de les *élever au-dessus* de cette note, et que, par suite, il a voulu l'acuité mélodique à cause de l'accentuation verbale.

autem Dóminus... quod débes ...ómni-a réddam

Fig. 19.

Cette manière d'envisager la situation est exacte, bien certainement.

a) D'abord, en chantant une mélodie grégorienne, nous n'épelons ni des syllabes, ni des mots : nous groupons ces derniers en membres de phrase et en phrases. Les relations qui s'établissent alors entre les mots ne sont plus celles qu'ils avaient, pris un à un; ils sont liés intimement entre eux; et la mélodie, le fil qui les unit, est indissoluble. Lors donc qu'un accent tonique est chanté *plus haut que la syllabe qui le précède*, il est évident que mélodiquement il est accentué; peu importe la syllabe postonique, elle peut être plus basse, ou à l'unisson, ou plus haute, selon que la mélodie l'exige; mais l'accent tonique est suffisamment sauvegardé.

b) Il suffit *d'écouter* pour se convaincre que l'accent, dans tous les cas que nous avons cités et dans cent autres analogues, est *à l'aigu;* par suite, la concordance que nous étudions est réalisée à la lettre.

Un autre exemple :

Bene-díctus De- us

Fig. 20.

232. — Mais voici un exemple où décidément la syllabe accentuée est plus basse que les syllabes qui l'entourent :

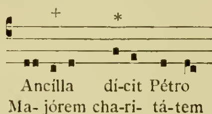


Fig. 21.

Le premier mot de ces deux antiennes n'a pas la coïncidence aiguë avec l'accent tonique ; l'explication est simple : il n'est pas un musicien qui ne sente que la courbe mélodique *ré-ré, do, ré,* est une préparation à l'accent principal du membre, qui se trouve sur l'accent tonique de *dícit* et sur l'accent secondaire *cha* de *chá-ritátem.*

De plus, il est fort probable que cette formule mélodique a été modelée d'abord sur un texte qui comportait l'accent sur la première syllabe. De fait on trouve dans l'Antiphonaire :

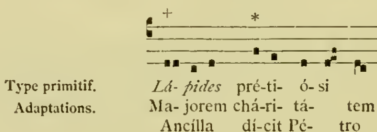


Fig. 22.

Or si, très souvent, dans les adaptations à des types préexistants, les compositeurs grégoriens veillaient avec un soin jaloux à mettre les accents toniques à la place fixée d'avance, il est constant par ailleurs que, dans certains cas, ils ne se faisaient aucun scrupule d'adapter à ces textes mélodiques primitifs, des textes dont les accents diversement placés ne concordaient plus entièrement avec la musique. Ce procédé, qui a été employé sur une large échelle dans les cantilènes latines, recevra plus loin sa pleine justification à l'occasion des *cursus littéraires* et *musicaux.*

233. — *En résumé,* lorsque l'on traite de l'acuité de l'accent tonique dans les mélodies grégoriennes, il faut se souvenir qu'il y a deux sortes d'acuité :

1) il y a l'acuité de l'accent tonique *dans le mot :* pris isolément, le mot a normalement son accent à l'aigu;

2) il y a aussi l'acuité de l'accent principal *dans l'incise :* chaque incise a son centre, son "accent" à l'aigu. Pour y conduire, les mots qui la composent peuvent perdre leur physionomie normale de mots isolés, et sacrifier leur accent tonique.

234. — Quant à la concordance de l'acuité mélodique avec l'accent tonique dans le mot isolé, elle se réalise de différentes manières, plus ou moins parfaites :

a) Concordance parfaite du mot tout entier avec la mélodie : la mélodie se calque sur le mot, les syllabes antétoniques et postoniques sont plus graves que la note accentuée :



Fig. 23.

b) Concordance moins complète : ou bien les syllabes antétoniques sont plus élevées que l'accent; seules, les postoniques sont plus graves :

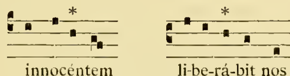


Fig. 24.

c) ou inversement, les antétoniques sont plus basses et les postoniques plus élevées :



Fig. 25.

235. — Au contraire, la concordance n'existe plus dans les cas suivants :

a) La note d'accent est plus basse que celles qui précèdent et qui suivent :



Fig. 26.

Il s'agit souvent alors d'une adaptation à une formule mélodique type :

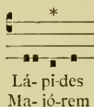


Fig. 27.

b) La syllabe d'accent et les syllabes finales sont à l'unisson :

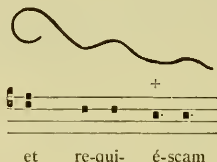


Fig. 28.

Ces deux notes servent de thésis redoublée à tout ce qui précède.

Ces notions générales expliqueront par avance les exceptions que l'on rencontrera dans les exemples suivants. Nous les compléterons à mesure qu'il en sera besoin.

2° EXEMPLES DE CONCORDANCE ENTRE L'ACCENT LATIN ET LES SOMMETS MÉLODIQUES DANS L'ANCIENNE MUSIQUE LATINE.

Nous étudierons séparément les deux catégories les mieux connues de la musique liturgique occidentale ancienne : les chants ambrosiens et les chants grégoriens.

236. — Dans l'un et l'autre groupe, sans négliger les chants ornés, nous nous attarderons surtout à l'examen des *récitatifs*.

C'est en effet dans les *récitatifs* que nous avons le plus de chances de rencontrer cette concordance, parce que la musique y est réduite au minimum et reste presque entièrement soumise au texte : les mots s'incrustent en elle et la modèlent à leur image.

De là, pour nous, une plus grande facilité à découvrir, comme dans un agrandissement photographique, leurs qualités, et en particulier l'*acuité* de la syllabe accentuée.

En effet, on ne saurait trop se défier des statistiques *générales* faites sur tout l'ensemble des chants liturgiques. On sait que *Musica non subjacet regulis Donati*, que la musique n'est pas tenue de se conformer aux règles de la grammaire ; ce n'est donc pas dans les pièces et les passages où la musique exerce son pouvoir absolu qu'il faut chercher les faits de correspondance entre les mots et la mélodie.

Pour que l'enquête soit véritablement objective, il importe de saisir les mots, les syllabes, dans une situation où l'ensemble musical n'a sur eux qu'une minime influence, et leur laisse la liberté de se manifester avec toutes leurs qualités. Or, c'est le cas dans les *récitatifs.*

237. — Et encore, ici, est-il nécessaire de distinguer entre les trois parties qui composent ordinairement ce genre de chants :

l'*intonation*,

la *teneur*,

la *cadence.*

238. — *Teneur.* — C'est dans la *teneur* que s'affirme davantage la liberté du texte, et que l'accentuation naturelle aux mots apparaît avec le plus d'évidence. Là, *dès que la mélodie quitte la corde récitative, c'est pour s'élever avec l'accent ; et ceci est une règle sans exception.*

Voici seulement, à titre d'exemple, et pour préparer la suite, deux récitatifs, empruntés, l'un à la psalmodie des Invitatoires, l'autre au répertoire antiphonique :

Invitat.
IVe Mode.

* * *

... nos autem pópu- lus é-jus et óves...
... et alti- túdi- nes mónti- um...
... pro- ba- vérunt et vi- dé-runt...

Fig. 29.

Ant.
S. Martin.

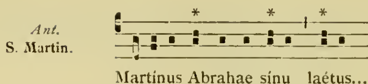


Fig. 30.

Point n'est besoin de statistiques pour constater ces faits : c'est *par milliers* qu'ils se présentent ; impossible donc d'échapper ici à cette conclusion : l'accent tonique est un *ton*, une *acuité.*

239. — *Intonations.* — Si l'on passe à l'examen des *intonations*, on remarque aussitôt que la musique y reprend souvent ses droits et s'impose, sans tenir aucun compte de l'accentuation des mots et de leurs formes naturelles. C'est ainsi que dans la psalmodie de l'Office, on chante au 1er Mode :

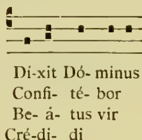


Fig. 31.

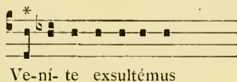
Quatre textes, quatre accentuations, une seule mélodie.

Il en est de même pour tous les modes. C'est la loi mélodique de ces intonations, et elle n'est que l'application stricte, régulière, louable, de l'adage ancien : *Musica non subjacet regulis Donati.* La mélodie a hâte de monter à la corde récitative, elle y arrive par le plus court chemin, et sans tenir compte de la variété des textes; c'est son droit. Vouloir chercher dans ces intonations la concordance de la musique et de l'accent, vouloir dresser des statistiques basées sur elles, vouloir tirer de ces statistiques des conclusions *pour* ou *contre* l'acuité de l'accent latin, serait faire fausse route; la vérité est que ces intonations doivent être négligées dans nos présentes recherches.

Il n'en va pas toujours ainsi, du reste; et la mélodie dans certaines intonations s'adapte volontiers à l'accentuation verbale; sa soumission va parfois jusqu'à se laisser modifier légèrement pour mieux s'adapter aux textes.

Le Ps. *Venite exultemus* des Invitatoires nous fournit plusieurs exemples de cette complaisance :

Ton 4. g, 4. g², 4. c.



Modification par contraction.

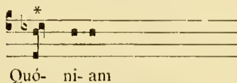
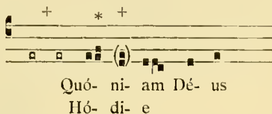


Fig. 32.

Ton 4e férial.



Modification
a) par adjonction de deux notes antétoniques,
b) et par suppression du podatus *ré-mi.*
Quadra- gín- ta annis

Fig. 33.

De telles intonations doivent entrer en ligne de compte dans nos recherches, et être inscrites en faveur de l'acuité de l'accent latin.

240. — *Cadences.* — Quant aux cadences des récitatifs, elles sont, beaucoup plus que les intonations, respectueuses de l'accentuation tonique des mots. On peut même dire que toujours elles sont calquées sur un type verbal régulièrement accentué. Seulement, les unes sont fixes et, une fois établies, imposent ensuite leur rythme aux mots qu'elles revêtent, comme dans les *cursus;* les autres se prêtent avec bonne grâce et souplesse aux différentes combinaisons verbales. Les unes comme les autres nous serviront largement à établir notre thèse.

Mais venons aux faits, leur clarté dispense de longs commentaires. — On nous excusera de multiplier à ce point les exemples, dans les pages qui vont suivre : c'est la base de notre argumentation.

Ire Section. — Chant Ambrosien.

RÉCITATIFS (1).

A)

℣. Dóminus vo- bís- cum. ℟. Et cum Spí- ri-tu tu-o.
Pax vó- bis. » » » » »

Fig. 34.

B) Oraisons.

Cadence mediante — Cadence finale plana

De-us... mitte-re di- gná- tus est... *es- se fer- vén- tes.*
perma- nén- tes... ópe- re ef- fi- cá- ces.
Sáncti Dé- us... sæ- cu- ló- rum.
Deus... Pa- stor et Ré- ctor...
praeésse vo-lu- ís- ti pro- pí- ti- us ré- spice.
pro- fí- ce-re sem- pi- tér- nam.
Sancti Dé- us... sæ- cu- ló- rum. Amen.

Fig. 35.

241. — *Cursus planus.* — Il faudrait traiter avec quelque détail des *cursus littéraires* et des *cursus mélodiques.* Disons seulement ici que le *cursus planus* mélodique est calqué sur le *cursus littéraire* dit *planus,* dont la forme est la suivante : *méam, levávi,* soit un spondée tonique *(méam),* suivi d'un autre spondée tonique précédé d'une syllabe antétonique *(levávi). Esse fervéntes* est ainsi un *cursus planus* parfait.

Un grand nombre de cadences musicales, simples ou ornées, ont été modelées sur ce type littéraire. Nous nous réservons de traiter ailleurs de l'adaptation à ces types mélodiques des cadences littéraires, autres que le *cursus planus,* qui en a déterminé les formes. Ceci dit pour expliquer comment, dans nombre de nos exemples, les syllabes toniques ne correspondent plus aux sommets mélodiques.

C) Bénédiction archiépiscopale solennelle.

Princeps Ecclé-si-ae, Pástor ovi-lis, tu nos bene-dí-ce-re digné- ris.

(1) Tous les exemples de récitatifs et de psalmodie qui vont suivre sont tirés du *Directorium chori* de GARBAGNATI, ou de nos *Notes sur l'influence de l'accent et du cursus toniques latins dans le chant ambrosien.*



℣. Humi-li-á-te vos ad benedicti-ónem. ℟. Dé-o grá-ti-as semper agá- mus.

Cursus planus

℣. Pré-cibus... semper	Vír-	ginis... ad	*vi-*	*tam*	*ae-*	*tér-*	*nam.*	℟. Amen.
℣. Indulgéntiam...		et mi-	sé-	ri-	cors	Dó-	minus.	℟. Amen.
℣. Et benedictio... omnipo-	tén-	tis...	má-	ne	at	sém-	per.	℟. Amen.

Fig. 36.

D) *Libera nos* ambrosien.

Initium		Teneur ou récitation	Cadence			
A	Lí-	bera nos quaésumus, Dómine, ab ómni-	bus	má-	lis	
B prae-	té-	ritis, praeséntibus et	fu-	tú-	ris :	
C et inter-ce-	dén-	te pro nobis beáta María genitríce Dei ac Dómini nostri Je-	su	Chrí-	sti :	
D et	sán-	ctis Apóstolis tuis Petro et Paulo atque	An-	dré-	a :	
E et be-	á-	to Ambrósio, confessóre tuo atque	Pon-	tí- fi-	ce,	
F u-	na	cum ómnibus san-	ctis	tú-	is :	
G da pro-	pí-	tius pacem in dié-	bus	nó-	stris	
H ut	ó-	pe misericórdiae tuae	ad-	jú-	ti,	
I et a pec-	cá-	to simus sem-	per	lí-	be-ri,	
J et ab	ómni-	ni perturbatióne	se-	cú-	ri :	
K	praé-	sta per eum, cum quo beátus vivis et re-	gnas	Dé-	us,	
L in u-ni-	tá-	te Spíri-	tus	Sán-	cti :	
M per	óm-	nia saécula sae-	cu-	ló-	rum.	Amen.

Fig. 37.

Remarquez dans les exemples C, E, L, etc. comment la mélodie se prête à une augmentation de 1 à 4 notes antétoniques préparant l'arsis mélodique sur l'accent aigu.

E) Intonations diverses.

	Sté-	tit Dóminus...
Pal-	pá-	te, et vidéte...
Con-tur-	bá-	ti vero...
Et re- cor-	dá-	tae sunt...

	Is-	tae generatiónes...
In	dí-	e quo fecit...
In su-	dó-	re vultus tui...
De a- ni-	mán-	tibus quoque...

Fig. 38.

F) Cadences psalmodiques *(par simple flexion).*

Sé-de a dé-xtris mé- is Sé-de a dé-xtris mé- is *etc. etc.*

Fig. 39.

Dans ces cadences, l'accent demeure sur la corde récitative, la dernière syllabe s'abaisse.

Cette forme antique de cadence se voit aussi dans la psalmodie du *Gloria in excelsis* que l'Eglise milanaise chantait autrefois à Laudes. En voici quelques extraits :

G) *Gloria in excelsis* (Ad laudes) (1).
(Ambrosien)

Gló- ri- a in excél- sis Dé- o et in térra pax homí- ni-bus

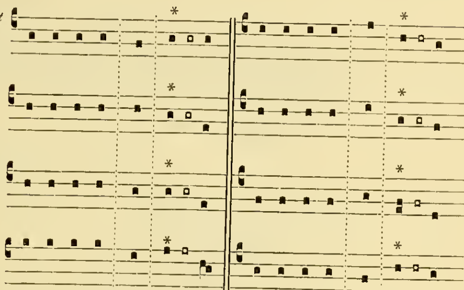
bonae vo-lun-	tá- tis	magnam	gló-ri- am	tú- am
hymnum dícimus	ti- bi	et in	sé- cu-lum	sé- cu li
Dómine rex cæ-	lé- stis	doce me ju-	stí- ti- as	tú- as
Pater omnípotens : Jesu	Chríste	ómnia pec-	cá- ta	mé- a
Dómine	Dé- us	Deus salu-	tá- ris	nó- ster
Fílius	Pá- tris			*etc.*
súscipe deprecatiónem	nó- stram			
ad déxteram	Pá- tris			
miserére	nó- bis			
tu solus	sán-ctus			
nos custo-	dí- re			
hymnum Deo	nó- stro	*etc.*		

Fig. 40.

(1) *Paléogr. Mus.*, t. VI, p. 316 et ss. (p. 266-267 du ms.). C'est « le chant le plus ancien peut-être et le plus curieux de l'antiquité chrétienne », dit D. Cagin, *Ibid.*, t. V, p. 17.

H) Cadences psalmodiques à un ou deux accents.

Cadence *à un accent* avec préparation d'une note.



Sé-de a déx-tris mé- is. Sé-de a déx-tris mé- is.

Cadences à deux accents.



Sé-de a déx-tris mé- is. Sé-de a déx-tris mé- is.

Fig. 41.

I) Cadences *(Cursus planus).*



á-nimam *mé- am le- vá- vi* á-nimam *mé- am le- vá- vi*

Fig. 42.

Sur tous ces *cursus plani*, voyez ce qui a été dit plus haut, exemple B.

J) Préface

Cadence plana

		*			*	
Ve-re	quia	dí-	gnum	et	jú- stum	est,
nos ti-	bi semper, hic et ubique	grá-	ti-	as	á- ge-	re :
Per quem	majestátem tuam					
	g a b g a [laudant Angeli]					
Thro-ni	Dominati- a g ab a (Principátus)	*ó-*	*nes,*	*Vir-*	*tú-*	*tes,*
	Quem Ché-	ru-	bim	et	Sé-ra-	phim
Cum qui-	bus	et	no-	stras	vó-	ces,
ut ad-	mítti júbe-	as,	de-	pre-	cá-	mur

K) Credo

g f e f g ff
Credo in unum Deum,

		Patrem
fac- tó-	rem	
vi- si-	bílium ómnium et	
Et in	unum Dóminum Jesum Christum Fílium Dé-	
Et ex	Patre natum ante	
De- um	de Deo, lumen de lúmine, Deum verum	
Gé- ni-	tum, non factum, consubstantiálem Patri, per quem	
Qui pro-	pter nos hómines, et propter nostram salútem de-	
Et in-	carnátus est de Spíritu Sancto ex María Vírgine	
Cru-ci-	fíxus étiam pro nobis sub Pón-	
		pas-
Et re-	surréxit tértia die se-	
Et as-	céndit ad caelos, sedet ad	
Et í-	terum ventúrus est cum glória judicáre	
		cujus regni
Et in	Spíritum Sanctum, Dóminum et	
qui ex	Patre Fili-	
qui cum	Patre et Fílio simul adorátur et con-	
		qui locútus
Et u-	nam, sanctam, cathólicam, et apostó-	
Con-fí-	teor	
		in remissió-
Et ex-	pécto resurrectió-	

Ambrosienne.

Cadence plana

		*			*	
aequum		et	sa-	lu-	tá-	re
Dó-mi-	ne san[cte, Pa]ter (g b) omnípotens	ae-	tér-	ne	Dé-	us :
	[per Chri-stum] (a gab a)	Dó-	mi-	num	nó-	strum
ve-ne-		rán-	tur	Ar-	chánge-	li.
et Po-	te-	*stá-*	*tes*	*ad-*	*ó-*	*rant*
só-ci-	a exultati-	ó-	ne	con-	cé- le-	brant.
	[súpplici confes]si- (ab ag a f a a)	*ó-*	*ne*	*di-*	*cén-*	*tes*

Fig. 43.

Ambrosien.

Cursus planus

*		*					*		*	
óm-	ni-	po-	tén-		tem,					
cae-	li	et	tér-		rae,					
in-	vi-	si-	bi-	li-	um					
i	u-	ni-	gé-	ni-	tum					
óm-	ni-	a	sé-	cu-	la					
						de	Dé-	o	vé-	ro
óm-	ni-	a	fá-	cta	sunt					
scén-	*dit*	*de*	*caé-*		*lis*					
						et	hó-	mo	fáctus	est
ti-	o	Pi-	lá-		to					
						sus	et	se-	púltus	est
cún-	*dum*	*scri-*	*ptú-*		*ras*					
déx-	te-	ram	Pá-		tris.					
vi-	*vos*	*et*	*mór-tu-*		*os :*					
						non	é-	rit	fí-	nis.
vi-	vi-	fi-	cán-		tem					
ó-	*que*	*pro-*	*cé-*		*dit,*					
glo-	ri-	fi-	cá-		tur					
						est	per	Pro-	phé-	tas.
li-	cam	Ec-	clé-	si-	am,					
ú-	*num*	*ba-*	*ptís-*		*ma,*					
						nem	péc-	ca-	tó-	rum.
nem	mor-	tu-	ó-		rum.					

*

Et vi-tam ventú-ri sécu-li. Amen.

Fig. 44.

L) Pater

		Cadence plana				
Praecép-	tis salu-	tá-	ri-	bus	mó-ni-	ti,
et di-	vína instituti-	*ó-*	*ne*	*for-*	*má-*	*ti,*
Pa-ter	noster	qui	es	in	caé-	lis :
	b Ad[-vé-]ni-	at	re-	gnum	tú-	um :
	Fiat	vo-	lún-	tas	tú-	a,
Pa-nem	nostrum quotidiánum	da	no-	bis	hó- di-	e :
et di-	mitte nobis	dé-	bi-	ta	nó-	stra,

Fig. 45.

M) Praeconium

1re Partie.

Per ómni- a saécu-la saecu-lórum. Amen. ℣. Dóminus vobíscum.

℟. Et cum spí-ri-tu tú-o. ℣. Sur- sum córda. ℟. Habémus ad Dómi-num.

℣. Grá-ti- as a-gá-mus Dómino Dé-o nóstro. ℟. Dignum et jústum est. (1)

2e Partie.

Initium		Accentuation mélodique				Cadence plana				
Ve-	re quia				aequum	et	sa-	lu-	tá-	re
	nos ti-	bi	sém-	per	hic et ubíque					
	Dómi-	ne	sán-	cte						
Qui	populórum									
	pascha	cun-	ctó-	rum	non pécudum cru-					
	sed unigéniti									
	tui Dómi-	ni	nó-	stri	Jesu Christi					

Fig. 46.

(1) L'ordre dans lequel se chante le *Praeconium Paschale* est naturellement le suivant : *Per omnia...; Exsultet...;* et ensuite le *Vere quia...* — Nous avons dû adopter la présente disposition typographique à cause du *Vere quia...*

Ambrosien.

Cadence plana

au- dé- mus dí-ce- re.
sancti- ficé- tur no- men- tú- um :

si- cut in cae- lo, et in tér- ra.

si- cut et nos dimíttimus
de bi- tó- ri- bus nó- stris.

Et ne nos indúcas in tenta-ti- ónem.

Paschale.

Ex- súl- tet jam angélica turba cae- ló- rum
ex- súl- tent divína mys- té-ri- a
et pro tán- ti regis vic- tó-ri- a
tuba ínsonet sa- lu- tá- ris.

Cadence tarda

Phrase finale

dí- gnum et jú- stum est

grà- ti- as á- ge- re

Pa- ter omni-po- tens ae-térne De- us

ó- re nec á- di- pe

sánguine corpo-ré-que di- cá- sti.

La cadence mélodique *tarda* est modelée sur le cursus littéraire *tardus*, qui se compose d'un spondée tonique et d'un dactyle tonique précédé d'une syllabe :

incarnati-ónem cognóvimus

dígnum et jústum est

N) Cursus planus et cadences des Versets de Répons Ambrosiens.

Teneur

Cadence plana

5 4 3 2 1

ánimam mé- am le- vá- vi.

Teneur · Cadence plana

5 4 3 2 1

ánimam mé- am le- vá- vi.

Fig. 47.

O) Preces *Divinae pacis.*

Di-vínae pá-cis et indulgénti-ae múne-re suppli-cántes, ex tóto córde et ex tóta ménte. * Precámur te. ℟. Dó- mi- ne mi-se- ré-re.

Fig. 48.

Les versets de ces *Preces* fourniraient de nombreux exemples de coïncidences entre les accents toniques et les arsis mélodiques; mais il faut abréger et passer aux Antiennes.

ANTIENNES.

Ici, les cas abondent, il faut choisir. Toutes ces antiennes sont tirées du manuscrit add. 34209 du British Museum, publié en photographie dans la *Paléographie musicale*, t. V. La transcription en notation carrée se trouve au t. VI de la même publication. Les pages indiquées sont celles du manuscrit (1).

1 — Ms. 5-6.

Ro-rá-te caéli désuper, et núbes plú- ant jústum : ape-ri- á- tur térra, et gérminet Salva- tórem.

2 — Ms. 9.

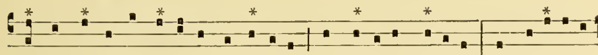
Justí- ti- a ante é-um amb[u-lá-bit] et pó- net in ví- a gréssus é-jus.

3 — Ms. 18-19.

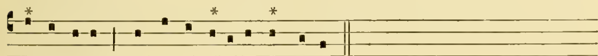
Ecce mitto Ange-lum mé- um, et prospí-ci- et ví- am ante fá-ci- em tú- am. *Cap.* Laudá-te Dóminum de caélis, quem exspectabámus júdi-cem ventú-rum.

(1) En étudiant ces antiennes, on voudra bien se souvenir de ce que nous avons dit plus haut, p. 164 et suiv. Ici, les mots n'ont plus leur individualité propre, ils sont « encadrés », et en fonction de l'incise et de la phrase. On ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver *toujours* la coïncidence de l'accent tonique et de l'élévation mélodique. Pourtant cette coïncidence existe avec une telle fréquence qu'on ne saurait s'y méprendre : il y a dans l'ensemble de ces compositions — et nous ne citons qu'un choix : toutes les pièces anciennes seraient à citer — une preuve irrécusable de l'acuité de l'accent latin.

4 — Ms. 25-26.



Ecce Vírgo in ú-te-ro concí-pi- et, et pá-ri- et Fí- li- um, et vocábi-tur



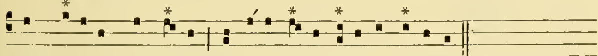
nómen é-jus mágni consí- li- i Ange-lus.

5 — Ms. 72-73.



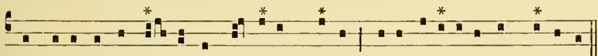
Hic est discípu-lus, qui dígnus fú- it ésse inter secré- ta Dé- i.

6 — Ms. 72-73.



Non mó-ri- ar, sed ví-vam, et enarrá-bo ópe-ra Dómi-ni.

7 — Ms. 79-80.

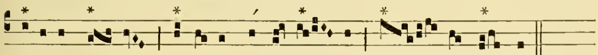


Inno-céntes et ré- cti adhae-sérunt mí-hi, qui- a sustínu- i te, Dómi-ne.

8 — Ms. 83-84.



Vox in Ráma audí-ta est, plo-rá- tus, et u-lu- lá- tus : Ráchel pló-rans



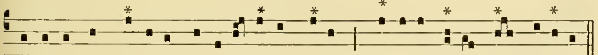
fí- li- os sú- os nó-lu- it conso- lá- ri, qui- a non sunt.

9 — Ms. 84-85.



Jácob pú-er mé-us quem e-lé-gi, e-lé-ctus mé- us in quo bene complácu- i.

10 — Ms. 84-85.



E-lé-git nos Dóminus he-re-di- tá-tem sú-am, spé-ci- es Jácob quam di-léxit.

11 — Ms. 89-90.

In pró-le má-ter, in pártu vírgo; gáude et laetáre vírgo má- ter Dómi- ni.

12 — Ms. 94.

Dómine, in ci-vi- tá-te tú- a imágines ipsórum ad ní- hi-lum ré-diges.

13 — Ms. 102-193.

Ipse super má-ri- a fundávit é- um, et super flúmina praepará-vit é-um.

14 — 102-103.

Vidé-runt te áquae, Dé- us, vidé-runt te áquae, et timu-érunt; turbátae sunt abýssi. ℣. A mul-ti-túdi-ne só-ni-tus aquárum vó- cem dedé-runt núbes Altíssimo.

15 — Ms. 105-106.

Vení-te ómnis cre- a-tú-ra : adorémus Dóminum qui illú- xit nó- bis; quem praedi-cavérunt prophétae, a Mó- y-se usque ad Jo-án-

nem Baptístam. ℣. Hó-di-e appáru-it Chrístus, De-us de Dé-o, lumen

de lúmi-ne.

16 — Ms. 106-107.

Spléndor é-jus síc-ut lúmen é-rit, córnu-a in máni-bus ipsí-us sunt.

17 — Ms. 113-114.

Appáru-it grá-ti-a Salva-tó-ris nóstri : et vi-dimus gló-ri-am De-i.

18

		Rés-pi-ce	Dómi-ne	hu-mi- li-	tá-tem		mé- am.
		Illúmina	Dómi-ne	vultum	tú-um		sú- per nos.
	Ju-	stus	Dómi-nus	justíti-	am di-		lé- xit.
	Et	invo-	cá-bi-mus	nomen	tú-um		Dó-mi- ne.
		Ab occúltis me-		is mun-	da me		Dó-mi- ne.
Ab		insurgéntibus in		me lí-	be-ra	me	Dó-mi- ne.
		Mitte verbum tu-		um et sa-	na nos		Dó-mi- ne.
Non		derelín-		ques quaerén-	tes te		Dó-mi- ne.
Ac-cé-		le-ra	Dómi-ne	ut nos	sál-vos		fá-ci- as.
In- tén-		de-	Dómi-ne	pró-spe-	ra et		re- gna.

Fig. 49.

Ces nombreux exemples de concordance entre accent tonique et élévation mélodique doivent, ce nous semble, entraîner les esprits les plus prudents à la conviction que, à l'époque de la composition de ces pièces musicales (IVe, Ve et même VIe-VIIe siècles) l'accent latin était encore un ton, une acuité; il n'en a pas fallu tant pour convaincre les hellénistes de l'acuité de l'accent grec.

242. — Ce n'est pas tout. Non seulement l'accent principal de chaque mot est signalé par une élévation mélodique, mais la plupart des *accents secondaires* sont mis en relief de la même manière.

Dans les exemples des pages précédentes, ils sont signalés par un simple accent aigu. Nous les reproduisons ici, cette fois avec l'astérisque

Ant. 6. *
et énarrá-bo

Ant. 8. * *
...et ú-lu- lá- tus... nóluit cónso- lá- ri

Ant. 13. *
...flúmina praépa-rá-vit e- um.

Ant. 14. *
et timu- érunt

Ant. 15. * *
...omnis cre- a-túra... quem prae-dicavérunt

Fig. 50.

Sans accorder une importance plus grande qu'il ne conviendrait aux faits d'accents secondaires aigus, il ne faut pas les méconnaître; associés à d'autres du même genre, ils formeront bientôt un faisceau de preuves qui nous conduira à une compréhension plus claire de l'accentuation latine à l'époque grégorienne.

2e Section. — Chant Grégorien.

Récitatifs et Psalmodies.

A) Leçons (1).

a) Tonus antiquus.

* * *
Jube Domne bene-dí-ce-re. Tu autem Dómine mi-se-ré-re nó-bis.

Flexe * Metrum * Punctum *

(1) *Cantorinus vatican.*, pp. 53 et sq.

b) Tonus solemnis (1).



Fig. 51.

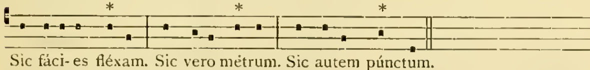
B) Chant de la Passion.

Metrum
Punctum
C. Pás-si-o Dñi no-stri Jé-su Chrí-ti... se-cún-dum Mat-thaé-um.
In il-lo tém-po-re... ut é-um trá-de-ret.
S. Non in dí-e fés-to... ne... fí-e-ret in pó-pu-lo.
e-go... scan-da-li-zá-bor.
✠ Tri-stis est á-ni-ma mé-a
su-sti-né-te hic.
ámen dí-co vó-bis.

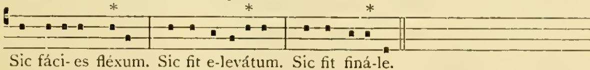
Fig. 52.

(1) Ces deux récitations ont été modifiées ainsi qu'il suit par les divers Ordres monastiques ; mais on les reconnaît toujours, et toujours accent aigu et mélodie marchent d'accord :

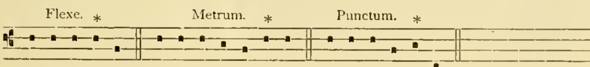
Méthode de Chant Cistercien, p. 92-93.



Méthode de Chant Cartusien, p. 290-295.



Processionale Praedicatorum. 1894, p. 414-418.



C) Psalmodie simple.

Il faudrait ici relever presque toutes les médiantes, flexes et cadences finales de la psalmodie romaine; citons simplement quelques mélodies; car les *Tons des Psaumes* sont entre les mains de presque tous les fidèles.

1er Mode.

Primus tonus sic inci-pi-tur, sic flécti-tur et sic mé-di- á-tur *
in- i- mi-cos tú- os.

Cursus planus

at-que sic fi- ní- tur.
qui fe-cit *cae- lum et tér-ram.*

5e Mode.

Quintus tonus sic flécti-tur et sic me- di- á-tur * at- que sic
in mé-dio tú- i

fi- ní- tur.
Je- rú-sa-lem.

Fig. 53.

D) Psalmodie des Introïts.

Plusieurs cadences psalmodiques de l'Office et de la Messe — Introïts et Communions — sont calquées mélodiquement sur le type littéraire *cursus planus*, il suffit d'en citer quelques-unes. On remarquera, dans ces sept cadences, la coïncidence parfaite entre les accents et les élévations musicales. Pour tous ces exemples, tirés des cursus, on pourra consulter la *Paléographie Musicale*, t. IV.

1re Partie du Verset.

1er Mode.

Be- ne- di-xí-sti Dómi-ne tér- ram tú- am.
Ex- ul- tá-te jú-sti in Dó-mi- no.
Magnus Dóminus et lau- dá-bi-lis ní- mis.

Cursus planus

2e Partie du Verset.

1er Mode. Qui- a ad te Dómi-ne ánimam *mé- am le- vá- vi.*

2e —

3e —

4e —

6e —

7e —

8e —

mé- am le- vá- vi.

Fig. 54.

Le cinquième mode est le seul dont la cadence échappe à l'influence du *cursus planus*, mais non pas à celle de l'accent aigu : sa cadence finale est modelée sur le dispondée tonique (′ . ′ .) .

1re Partie. Gló-ri- a Patri... et Spi-rí- tu- i Sáncto
et nunc et sémper

Dispondée

2e Partie. et in saécu-la saecu- ló- rum. A- men.

Fig. 55.

E) Psalmodie des Versets de Répons.

Toutes les psalmodies des Répons de l'Office témoignent de l'acuité de l'accent dans *l'intonation* de la première partie du verset et dans toutes les *récitations* ou *cadences*. Deux exemples suffiront, ils seront empruntés au 1er et au 4e modes.

Quatrième Mode.

1re Partie.

Initium — Teneur — Médiante pentésyllabique à un accent

I- sti sunt qui ve-né-runt ex má-gna tri- bu- la- ti- ó- ne

Et qui inqui-ré- bant ma-la mí- hi lo- cú- ti sunt va- ni- tá- tem

Spé- ci- e tú- a et pul-chri- tú- di- ne tú- a

2e Partie.

Initium — Teneur — Cadence plana

A et mi- si- sti ad me a pó- stolum tú- um cu- rá- re vúl- ne- ra mé- a

B sex-to dí- e por- tá- ri in o-ra- tó- rium a di- scí- pu- lis sú- is

C po- su- í- sti in cápite é- jus co- ró- nam de lápi- de pre- ti- ó- so

D e- go au- tem in miseri- cór- di- a tú- a spe- rá- vi

E re- cés- sit ab é- is et fere- bá- tur in caé- lum

F cla- mán- tium et di- cén- ti- um

G ab aqui- ló- ne et má- ri.

H ór- to jam só- le

Fig. 57.

Cadences finales des autres modes.

Pour abréger, il suffira de donner ici les cadences finales des six autres modes, tous en cadences *planae*.

Fig. 58.

F) Psalmodie des Invitatoires.

Toutes les psalmodies des Invitatoires seraient à citer, un seul exemple suffira.

Fig. 59.

G) Psalmodie du Benedictus aux Quatre-Temps.

	Initium					Teneur							Cadence plana				
	1	2	3 *	4	5	6	7	8	9	10 *	11	12	13 *	14	15	16 *	17
A	Be-	ne-	di-	ctus	es	Dó-	mi- ne			Dé-	us		*pá-*	*trum*	*no-*	*stró-*	*rum.*
B	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per			scép-	trum	di- vi-	ni-	tá-	tis	tú-	ae.
C	Be-	ne-	dí-	cant	te	o-	mnes			án- ge-	li		et	san-	cti	tú-	i.
D	Be-	ne-	dí-	ctus	es	su-	per			thró-	num	san-	ctum	re-	gni	tú-	i.
E	Be-	ne-	dí-	cant	te	cae-	li ter-		ra	má-	re	et ómnia	quae	in	e-	is	sunt.
F	Gló-	ri-			a	Pa-	tri, et			Fí- li-	o,	et Spi-	ri-	tu-	i	Sán-	cto.
G	Be-	ne-	dí-	ctus	es	qui	se-	des su-	per	Ché- ru-	bim	in-	tú-	ens	a-	býs-	sos.
H	Be-	ne-	dí-	ctus	es	in	tem-	plo		sán-	cto		gló-	ri-	ae	tú-	ae.
I	Sic-	ut		e-	rat	in	prin-			cí- pi-	o (1)						
J						et	in			saé- cu-	la	sae-	cu-	ló-	rum.	A-	men.

18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

et laudá-bi- lis et glo- ri- ó- sus in saé- cu- la.

Fig. 60.

Aux lignes B, C, D, etc., col. 7, il semble qu'il faudrait un *podatus*, car plusieurs manuscrits du XIe s. régularisent cette anomalie en mettant le *podatus* partout.

(1) Supplément à la ligne I : et nunc et sémper

H) Psalmodie des Traits du VIIIe mode.

Intonations des premiers versets.

Ju- bi-	lá-	te		Dó-	mi-	no.
Lau-	dá-	te		Dó-	mi-	num.
At-	tén-	de		caé-		lum.
Qui con-	fí-	dunt	in	Dó-	mi-	no.

Fig. 61.

Intonations des autres versets et cadences médiales sur *Sol.*

		(1)			
Tr. Atténde.	Dá-	te magni-	tú-	dinem Dé- o	nó- stro.
— — Exspe-	cté-	tur sicut	plú-	via elóqui- um	mé- um.
— Beátus vir.	Pót-	ens in terra	é-	rit se- men	é- jus.
— —	Gló-	ria et di-	ví-	tiae in do- mo	é- jus.
Tr. Atténde.	Dé-	us fi-	dé-	lis in quo non est in-	íqui-tas.

Fig. 62.

Intonations secondaires et cadences finales sur *Sol.*

Tr. Sicut cervus.	I- ta de-	side-rat ánima mé-a ad	te	Dé- us.
Tr. Atténde.	et áudi- at	térra vérba ex ó-	re	mé- o.
Tr. Vinea.	et e-di-fi- cá- vit	túrrim in mé-di-	o	é- jus. *etc.*

Fig. 63.

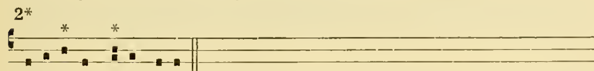
Cela suffit pour le moment. Au chapitre sur la Psalmodie des Traits, la thèse que nous soutenons ici, trouvera un supplément de preuves ; nous y renvoyons par avance.

(1) La version que nous donnons ici, avec récitation sur le *si*, est la version ancienne, authentique, donnée par les Mss. Seule, elle peut faire comprendre l'accentuation normale de ce récitatif, alors que la teneur sur le *do* en détruit toute l'économie, verbale et mélodique.

ANTIENNES (1).



Be-á-ti qui ámbu-lant in lége tú-a Dómine.



Mi-se-ré-re mé-i Dé-us.



Sa-lu-tá-re vúltus mé- i Dé- us mé-us.



Ad te de lúce ví-gi-lo Dé- us.



De mánu ómni- um quí odérunt nos, libe-rá-vit nos Dóminus.



Tí-bi só-li peccávi Dómine, mi-se-ré-re mé- i.

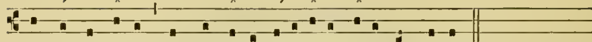


Dómine audi-vi audí-tum tú-um, et tímu- i.

(1) Ces antiennes sont toutes anciennes. Nous avions pensé à ajouter pour chacune les neumes d'Hartker, qui auraient suffi à expliquer certaines anomalies. Mais pour ne pas trop surcharger, nous donnons seulement la leçon publiée par l'édition vaticane. La note qui accompagne les antiennes ambrosiennes (ci-dessus, p. 184) s'applique également à ces antiennes grégoriennes.

Nous n'indiquons pas les références ; les antiennes étant données intégralement, il sera facile avec leur *Incipit*, de les retrouver dans l'*Antiphonaire* (ou la *Semaine Sainte*, ant. 13, 15, 16, 17). — Notons toutefois que quelques-unes d'entre elles, appartenant au Psautier romain d'avant la réforme liturgique de 1911, ont été supprimées par le remaniement opéré alors, et ne se trouvent pas dans l'Antiphonaire vatican de 1912. Nous les insérons cependant, parce qu'elles sont dans les manuscrits et qu'elles figuraient dans la première rédaction de l'Antiphonaire. Ce sont celles dont le numéro d'ordre est suivi d'un astérisque.

8*



Non confundé-tur cum loqué-tur in-imí-cis sú- is in pórta.

9



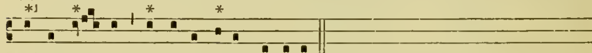
Vi-gi-lá-te ánimo, in próximo est Dóminus Dé- us nóster.

10



Sána Dómine ánimam mé-am qui-a peccávi tí-bi.

11

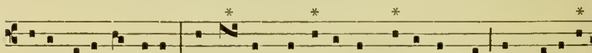


Me suscé- pit déxte-ra tú- a Dómine.

12



Ego sum re-surrécti- o et ví-ta : qui crédit in me, ét-i- am si mór-



tu- us fú- e- rit vívet : et ómnis qui ví-vit et cré-dit in me non mo-ri- é-



tur in ae-térnum.

13



Zé-lus dómus tú-ae comé-dit me et oppróbri- a exprobránti- um tí-



bi ce-cidé-runt super me.

14



Justi-fi-cé-ris Dómine in sermónibus tú- is, et víncas cum judi-cá-ris.

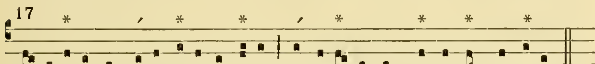
15



Captábunt in ánimam jú-sti, et sánguinem inno-céntem condemnábunt.



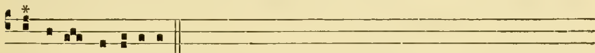
In páce in i- dípsum, dórmi- am et requi- éscam.



Ha- bi-tábit in tabernácu-lo tú-o, requi- éscet in mónte sáncto tú-o.



Dí-ci-te invi-tá-tis : Ecce prándi-um mé-um pa-rá- vi : ve-ní-te ad



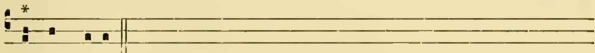
núpti- as, alle-lú-ia.



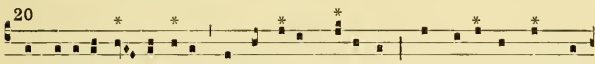
Dí-xit autem dóminus sérvo : Rédde quod débes; pró-cidens autem sérvus



ílle rogábat é- um, dí- cens : Pa-ti- énti- am hábe in me, et ómni- a



réddam tí-bi.



Tres pú- e-ri jús- su régis in fornácem míssi sunt, non timéntes flámmam



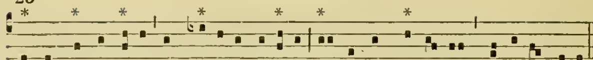
ígnis, dicéntes : Bene- díctus Dé- us alle-lú-ia.



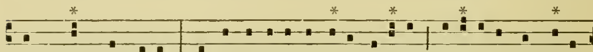
Intret orá-ti- o mé- a in conspéctu tú- o Dómine.



In sancti-tá-te servi- ámus Dómino, et li-be-rábit nos ab in-i-mí-cis nóstris

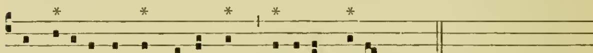
23


24



25

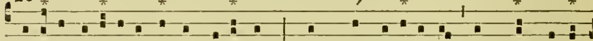
26


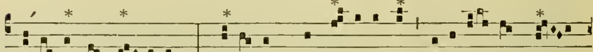


Fig. 64.

Répons.

Avant de quitter les chants de l'Office, nous donnerons un seul exemple tiré du *Responsorial*, le Répons *Dixerunt impii*, du Dimanche des Rameaux.





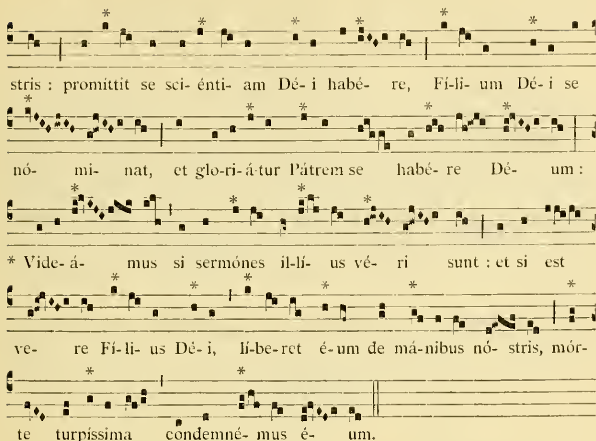


Fig. 65.

Pièces ornées tirées du *Liber Gradualis.*

La moisson ne serait guère moins abondante si nous analysions les pièces musicales du *Liber Gradualis,* où cependant la mélodie affirme ses droits avec beaucoup de liberté. Nous nous contenterons de relever quelques introïts, communions et graduels.

Introïts.

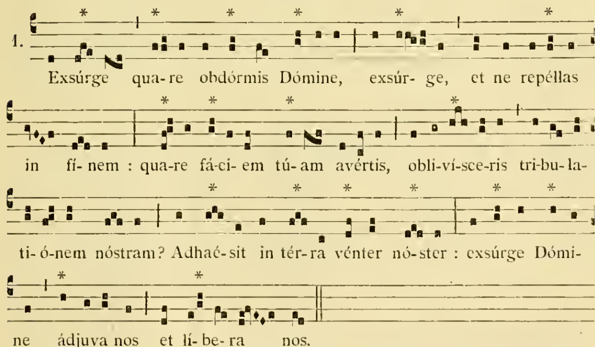


Fig. 66.

3. Omni- (1) a quae fe-císti nóbis Dó-mi- ne in vé- ro ju-dí- ci-o

fe- cí- sti, qui-a pec-cá- vimus tí- bi, et mandá-tis tú- is

non obedí-vi- mus : sed da gló- ri- am nómi-ni tú- o, et fac

nobís-cum secún-dum multi-tú- di- nem mi- se- ricór- di- ae tú- ae.

Fig. 67.

Communions.

4. Tólli-te hó- sti- as, et intro- í- te in á- tri- a é- jus :

ad-o-rá- te Dó-mi-num in áu- la sáncta é- jus.

4. Semel ju-rávi in sáncto mé- o : sémen é-jus in aetérnum ma-

né- bit : et sédes é-jus sic-ut sol in conspéctu mé- o, et sic-ut

lúna perfécta in aetér- num : et téstis in caélo fidé- lis.

Comm. Jerusalem. ... trí- bus tríbus Dómi- ni. ... éj-us in id-ípsum.

Fig. 68.

(1) Ici encore nous rétablissons la récitation sur le *si*, conformément aux manuscrits. Cf. plus haut, p. 196, note 1.

Répons-Graduel.

Nous ne citerons qu'une mélodie, celle du type *Justus ut palma.* Même, — il y a eu tant d'exemples déjà — nous ne donnerons ici que la première incise, avec tous les textes anciens qui s'y adaptent ; pour le reste, qui n'est pas moins probant, le lecteur voudra bien se reporter à la *Paléog. Mus.*, tome III, où ce Répons-Graduel a été analysé. Partout et toujours l'accent tonique correspond à une élévation de la mélodie.

Initium	Tenor	Clausule		
1	2	3	4	5
*		*		
Jú-	stus ut pálma flo-	ré-		bit
Dó-	mi- ne Déus vir-	tú-		tum
Ré-	qui- em ae-	tér-		nam
Hó-	di- e sci-	é-		tis
Tól-	li- te	pór-		tas
An-	ge- lis	sú-		is
Ni-	mis ho-no-	rá-	ti	sunt
Dó-	mi- ne re-	fú-	gi-	um
Ex-	ci- ta	Dó-	mi-	ne
*				
In só-	le	pó-	su-	it
Ab oc-cúl-	tis	mé-		is
Di-spér-	sit	dé-		dit
In ó-	mnem	tér-		ram
A súm-	mo	caé-		lo
Ex-sul-tá-	bunt	sán-		cti

Fig. 69.

243. — Il serait téméraire d'assigner une date précise à la composition musicale de ces antiennes, introïts, répons, etc... On peut dire seulement, sans crainte d'erreur, que plusieurs, les antiennes du psautier ancien par exemple, se chantaient avant S. Grégoire († 604) et que d'autres appartiennent à la période grégorienne, VIIe, VIIIe, IXe siècles. Depuis longtemps les temps classiques se sont évanouis, et l'accent tonique garde toujours son acuité. Ce point est acquis.

C. *Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans les compositions mélodiques liturgiques des Xe, XIe, XIIe s.*

244. — Nous pourrions en rester là; mais dans les siècles postérieurs, de nombreux offices ou pièces mélodiques de tous genres ont vu le jour et ont été insérés dans le répertoire de l'Eglise romaine, des églises particulières et des Ordres religieux. Qu'en est-il de l'accent dans ces compositions nouvelles si tardives?

Notre enquête a été poursuivie jusqu'au XIIIe siècle et au delà; elle conduit aux mêmes résultats. Inutile de nous attarder à en donner les détails. Disons, d'une manière générale, que 68 % — les deux tiers! — des accents toniques sont placés sur un sommet mélodique, parfois même tous les accents sont ainsi chantés. Un seul exemple de ce genre suffira; c'est le *Credo VI* des éditions de Tournai.

245. — Ce *Credo* provient d'un manuscrit du XIe siècle, de S. Martial de Limoges, actuellement à la Bibliothèque nationale de Paris, fonds latin, n° 887, p. 60. Sa composition peut remonter au Xe siècle. Evidemment la volonté du musicien a été de mettre mélodiquement en relief tous les accents du texte, et les ressources qu'il déploie pour arriver à ce but, sont à la fois d'une simplicité et d'une habileté peu communes. Un tel accord entre paroles et musique n'a pu se produire que grâce à une habitude journalière de l'accentuation musicale des mots latins.

1	Intonation: Cré- do in ú- num Dé- um Pá-															
	1er Membre.												2e Membre.			
	Intonation			Récitation						Cadences			Int.	Récitation	Cadence	
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P
2 (*Mots spondaïques* / *Mots dactyliques*)														trem omni-pot-	én-	tem,
3				fa-	ctó-	rem	cæ-	. . . .	. . .	. .	. .	li	et		tér-	ræ,
4			vi-	si-	bí- li-	um	óm-ni-	. . . .	. . .	. .	um		et	invisi-	bí- li-	um.
5			Et	in	ú-	num	Dó-mi-	. . . .	. . .	. .	num					
6			Jé-	sum	Chrí-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	stum,	Fí-	lium Déi uni	gé- ni-	tum.
7			Et	ex	Pá-	tre	ná-	. . . .	. . .	. .	. .	tum	an-	te ómnia	sǽ- cu-	la.
8	Dé-			um de	Dé-	o,	lú-	men de	lú-mi-	. .	ne,					
9			Dé-	um	vé-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	rum	de	Déo	vé-	ro.
10		Gé- ni-		tum, non	fá-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	ctum,						
11		con- sub-		stan- ti-	á-	lem	Pá-	. . . .	. . .	. .	. .	tri,	per	quem ómnia	fá- cta	sunt.
12	Qui			pro- pter	nos hómi-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	nes						
13			et	pro- pter	nó-	stram sa-	lú-	. . . .	. . .	. .	. .	tem	de-	scéndit de	cæ-	lis.
14	Et			in- car-	ná- tus	est de	Spí-ri-	tu	Sán-	. .	. .	cto,	ex	María	Vir-gi-	ne :
15													Et	hómo	fá- ctus	est.
16			Cru-	ci-	fí-	xus	ét- i-	am pro	nó-							
17				bis sub	Pón- ti-	o Pi-	lá-	. . . .	. . .	. .	. .	to	pás-	sus, et se-	púl-tus	est.
18	Et			re- sur-	ré-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	xit	tér-	tia díe, secúndum Scri-	ptú-	ras.
19			Et	a-	scén-	dit in	cæ-	. . . .	. . .	. .	. .	lum :	sé-	det ad déxteram	Pá-	tris.
20				Et	í- te-	rum ven-	tú- rus	est cum	gló-ri-	. .	a					
21			ju-	di-	cá-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	re		ví-	vos, et	mór-tu-	os :
22			cú-	jus	ré-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	gni	non	érit	fí-	nis.
23			Et	in	Spí- ri-	tum	Sán-	ctum,	Dó-mi-	. .	num		et	vivifi-	cán-	tem :
24			qui	ex	Pá-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	tre,					
25			Fi-	li-	ó-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	que		pro-		cé-	dit.
26			Qui	cum	Pá-	tre, et	Fí- li-	. . . .	. . .	o						
27		si- mul		ad- o-	rá-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	tur,	et	conglorifi-	cá-	tur :
28			qui	lo-	cú- tus	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	est		per	pro-	phé-	tas.
29				Et	ú-	nam	sán-	ctam ca-	thó-li-	. .	. .	cam	et	apostólicam Ec-	clé- si-	am.
30				Con-	fí- te-	or	ú-	num ba-	ptí-	sma						
31		in re-		mis- si-	ó-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	nem	pec-	ca-	tó-	rum.
32			Et	ex- ,	spé-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	cto						
33		re- sur-		re- cti-	ó-	. . . .	. . .	. . . .	. . .	. .	. .	nem	mor-	tu-	ó-	rum.
34				Et	ví-	tam ven-										
35								tú-	ri	sǽ-	cu-	li.	A-		men.	



246. — Au point de vue philologique une conclusion s'impose : pendant que le langage vulgaire soumet les mots latins à des altérations profondes, et variées selon les pays, la langue latine chantée dans les diverses liturgies les conserve dans leur intégrité parfaite, et cela, dans le monde catholique entier. Il sera prouvé plus loin que les mélodies liturgiques ont été l'instrument le plus actif de la conservation de la langue latine.

Relevons en particulier le maintien de la qualité première et essentielle de l'accent latin, l'acuité, jusque dans les siècles les plus avancés du Moyen-Age. Si les philologues de profession voulaient s'attacher à l'étude approfondie des *langues musicales* ecclésiastiques, ils y trouveraient, pour l'avancement de leur science spéciale, de multiples et précieux renseignements; nous ne pouvons, nous, que leur indiquer cette voie nouvelle, trop négligée jusqu'ici.

D. *Les « cadences rompues » du bas Moyen-Age.*

247. — *La stabilité première des cadences psalmodiques.* — L'étude des manuscrits les plus anciens, ambrosiens ou grégoriens, amène aisément à reconnaître que le caractère particulier des cadences musicales dans la psalmodie et les récitatifs était la *stabilité* et *l'immobilité.* Lorsqu'une cadence mélodique avait été modelée sur une clausule syllabique donnée, toutes les autres clausules devaient s'y adapter sans l'altérer, selon des lois qui seront exposées au chapitre de la *Psalmodie.*

Cette stabilité s'appliquait, nous le prouverons plus tard, aux cadences les plus simples de la psalmodie ordinaire, comme aux cadences plus ornées des psalmodies propres aux introïts, aux répons, aux invitatoires, etc.

Elle n'excluait pas, bien entendu, les modifications légères, de détail, nécessitées par l'adaptation des paroles aux formules mélodiques : survenantes de pénultième et d'accent, notes liquescentes, etc. Toutes ces modifications sont légères, et ne changent rien ou presque rien aux cadences normales; et *toutes* — ceci est à noter — *laissent intacte, à l'époque primitive, la note finale conclusive, essentielle, des cadences.* Et si, par hasard, le texte est trop

court pour le type musical, ce n'est pas la *fin* de la cadence qui tombe et disparaît, c'est le *début* (1).

C'est ainsi que, dans la liturgie ambrosienne, la psalmodie du *Gloria in excelsis*, à l'Office des Laudes, chantait à la flexe :

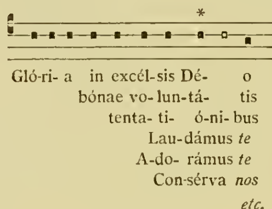


Fig. 70.

L'accent oxytonique des mots latins *te* et *nos*, ne parvenait pas à modifier la cadence musicale barytonique type, calquée sur le mot *Déo*.

248. — *Les « cadences rompues » de l'époque postérieure.* — Aujourd'hui personne ne conteste cette loi de *stabilité* pour les médiantes ornées des introïts, versets de répons, etc. Mais il en va tout autrement pour les récitatifs et la psalmodie simple.

D'où vient cette divergence ?

D'un abandon de la tradition, d'une erreur commise, vers le XIe siècle, dans l'application des paroles aux cadences récitatives et psalmodiques simples.

Dans les temps antiques, du Ve au Xe siècle, la prédominance constante, absolue, de la mélodie, était admise pratiquement par tous et dans tous les récitatifs. Cette règle s'est maintenue intacte à travers les siècles jusqu'à notre époque, en ce qui concerne les *cadences psalmodiques ornées des introïts, des invitatoires, des répons*, etc. Sur ce terrain il n'y a donc pas matière à contestation.

Mais dans la psalmodie et les récitations plus simples, la tradition a subi une grave altération. On la constate dans les manuscrits, dès le XIe siècle, d'abord assez rare, puis de plus en plus

(1) Plus loin nous verrons que la *mobilité*, ou mieux *l'élasticité*, est au contraire le propre des cadences *antiphoniques*, ce mot pris ici dans un sens large.

fréquente jusqu'à nos jours, encore que quelques contrées aient maintenu, par places, l'antique usage. Nous voulons parler des *médiantes rompues*. On sait que ces médiantes, sous le fallacieux prétexte d'accentuer régulièrement les mots hébraïques non déclinés et les vocables latins oxytoniques, se forment par la suppression de la note finale, conclusive, de certaines cadences musicales calquées d'abord sur un type littéraire latin spondaïque ou dactylique : *Déus, Dóminus.*

Un exemple entre plusieurs :

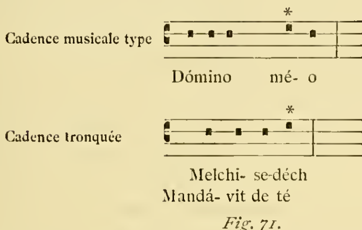


Fig. 71.

Ces mutilations déplorables de la mélodie se glissèrent dans la musique d'église à la faveur d'une sorte de renaissance littéraire qui se développait dans les cloîtres et les églises au xe et au xie siècle. L'étude plus attentive des langues latine et hébraïque en se généralisant finit par aboutir à ce malheureux résultat ; ces savants nouveaux venus, qui avaient tant de mérites, oubliaient que la mélodie et son rythme ont des droits qui, d'ailleurs, étaient nettement reconnus par les grammairiens de bon aloi. Ils étaient les précurseurs de nos littérateurs de la Renaissance du xve et du xvie siècle, dont les corrections, faites au nom de la grammaire, amenèrent la ruine presque totale du chant grégorien.

249. — *Preuve en faveur de l'acuité de l'accent.* — Cependant nous n'avons pas à nous occuper, en ce moment, de *l'illégitimité* de ces adaptations, elle sera amplement démontrée en son lieu. Il suffit de constater l'*existence* de ces cadences tronquées pour en dégager l'idée que les grammairiens et les musiciens de cette époque se faisaient de l'accent latin. Il est clair qu'ils n'eussent jamais modifié ces clausules musicales si *l'acuité* de *l'accent latin* n'avait pas été pour eux une règle formelle, à laquelle la musique

elle-même devait se plier, au risque de détruire la beauté et l'harmonie de la ligne mélodique (1).

Conclusion.

250. — Nous nous sommes longuement étendu sur les témoignages fournis par le recueil des mélodies sacrées, ambrosiennes et grégoriennes ; la raison en est évidente : ce sont là des *faits* indiscutables, et dont la portée ne peut être mise en doute. Ils apportent un *confirmatur* éclatant aux affirmations des grammairiens latins, classiques ou postclassiques, en faveur de l'*acuité* de l'accent.

Il y a dans tout l'ensemble des mélodies liturgiques une coïncidence si fréquente (2) entre les accents toniques du texte et les notes aiguës de la mélodie, non seulement dans les récitatifs où elle est pour ainsi dire de règle, mais jusque dans les morceaux les plus ornés, ceux où la musique réclamerait le plus volontiers sa pleine liberté ;

cette coïncidence se retrouve tellement la même partout, à toutes les époques, jusqu'aux siècles de décadence, et dans tous les pays ;

la mutilation, au bas Moyen-Age, des types mélodiques consacrés, et jusque-là jalousement conservés, pour donner une note aiguë aux finales des oxytons est un fait si caractéristique,

que la conclusion s'impose ; il en a fallu beaucoup moins pour conclure à l'acuité de l'accent grec !

Il est impossible que cette coïncidence soit le fait du hasard. Consciemment ou non, les compositeurs ont cédé à une loi ou plutôt à une habitude, celle d'élever, dans le langage ordinaire, la syllabe affectée de l'accent tonique. Tout naturellement, cette musique du discours a passé dans la mélodie. C'est la justification

(1) Rappelons encore la doctrine d'Alexandre de Villedieu (cf. ci-dessus, p. 151-152), qui réserve l'accent *acutus* pour les monosyllabes et les syllabes des oxytons, les mots hébreux indéclinables, et la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative.

Tous ces faits prouvent clairement qu'au XIe siècle, *l'acuité* était toujours une qualité inhérente à l'accent latin, la qualité maîtresse, essentielle ; la force ne venait qu'après.

(2) M. Maurice Emmanuel a cru pouvoir, en s'appuyant sur des intonations ou quelques passages pris au hasard, affirmer le contraire. Cf. *Histoire de la langue musicale*, I, 232-233. Mais tout ce qui précède nous empêche de le suivre sur ce point.

absolue du mot de Cicéron : « *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior* », et de l'axiome de Varron : « *Musica ... cujus imago prosodia* ».

251. — Et ainsi tous les témoignages, des grammairiens latins, comme des mélodies liturgiques, se réunissent pour attester l'*acuité de l'accent tonique latin.*

Aigu à l'époque classique, il conserve son acuité à l'époque grégorienne et même dans les siècles suivants, durant tout le travail de lente évolution qui aboutit à la chute de la langue latine et à son remplacement par les langues romanes.

ARTICLE II. — BRIÈVETÉ DE L'ACCENT.

252. — A l'acuité de l'accent tonique, à l'époque classique comme à l'époque grégorienne, on doit ajouter une seconde qualité, également essentielle : la brièveté.

Toutes ces qualités matérielles de l'accent se corroborent, se tiennent; ce sont elles qui dessinent sa vraie physionomie, et elles importent beaucoup, on le comprend, à une exécution parfaite du chant liturgique. Une fois bien constatées, elles sont des éléments très précieux pour fixer le rythme et l'allure générale des mots latins.

Nombreux sont les modernes qui s'imaginent que dans l'antiquité l'accent était long. En faveur de sa *brièveté* (1), au contraire, nous avons le témoignage des auteurs latins, et celui des mélodies grégoriennes.

§ 1. — Témoignage des auteurs latins.

253. — D'abord, jusqu'au XIIe siècle, aucun auteur n'attribue une longueur à l'accent.

Ce silence est extrêmement significatif, surtout si l'on songe à l'importance de la quantité à l'époque classique.

(1) Pour éviter tout malentendu, précisons le sens de ce mot « brièveté ». Nous n'entendons pas dire par là que la syllabe accentuée était plus brève et plus rapide que les autres, mais seulement qu'elle n'était pas plus longue, qu'elle valait *un temps simple*, *un temps premier*, comme les syllabes non accentuées. Nous verrons même plus loin que cette brièveté, cette légèreté de l'accent n'empêche pas, tout au contraire, de lui donner une certaine ampleur

254. — Mais il y a mieux : on a des preuves philologiques positives de la brièveté de l'accent tonique, à l'époque classique d'abord, à l'époque grégorienne ensuite.

A. *A l'époque classique.*

255. — 1° Le fait de *la versification latine*, où chaque syllabe conserve rigoureusement sa quantité régulière, qu'elle soit accentuée ou non. Et l'on sait que, abstraction faite de la pénultième longue, l'accent s'installait aussi volontiers sur les brèves que sur les longues.

Tous les métriciens reconnaissent que l'accent n'entrait pour rien dans la versification latine ; on n'en tenait aucun compte. Comment expliquer ce fait, dans une poésie reposant tout entière sur la quantité, si l'accent était long?

256. — 2° Le fait de *l'accent circonflexe* (1). Nous disions plus haut que l'accent circonflexe était la preuve irrécusable de la brièveté de l'accent tonique.

On sait, en effet, que l'accent circonflexe est la combinaison de l'accent aigu et de l'accent grave, et qu'il n'existait que dans les cas où l'accent tonique — le *ton* des anciens — tombait sur une longue. Les deux accents, aigu et grave, se partageant alors la valeur de la syllabe longue, il en résulte que l'accent aigu ne valait que la moitié de la longue, et était bref, *en tant qu'accent aigu* :

$$R\overset{\wedge}{\bar{o}}\text{-}ma = R\acute{\breve{o}}\text{-}\grave{\breve{o}}\text{-}ma.$$

M. G. Edon résume ainsi la vraie doctrine (2) : « L'accent tonique se place sur les voyelles brèves et sur les voyelles longues, mais *il ne dure jamais plus d'un temps*. Par conséquent, s'il est sur une brève, il dure autant que cette brève ; mais s'il est sur une longue, sa durée égale seulement la moitié de cette longue ; l'autre moitié est occupée par l'accent grave ». En toute hypothèse, il reste bref.

(1) Tout ce que nous disons ici du circonflexe s'applique également, et pour les mêmes motifs, à l'anti-circonflexe. Mais, comme l'existence de ce dernier n'est pas admise par tous, nous le passons sous silence.

(2) *Ecriture et Prononciation*, p. 273.

257. — 3° Enfin, nous avons un témoignage aussi clair et formel qu'on peut le désirer, qui nous est donné par un grammairien de l'âge classique : *Varron* (116-27 av. J. C.)

« Acuta, dit-il, *exilior* et *brevior* et *omni modo minor* est quam gravis. — L'accent aigu est plus ténu, plus bref, et à tous égards moins considérable que l'accent grave ».

Il en donne la raison : nous renvoyons pour cela à l'Appendice au ch. v (A, 3e texte), où l'on trouvera la citation en entier, avec l'appréciation de MM. Weil et Benloew et Vendryes. « Les raisons que donne [Varron], dit M. Vendryes, sont puériles, mais les métaphores qu'il tire de la musique et les comparaisons avec les instruments prouvent surabondamment qu'à son époque l'accent latin était musical ». On pourrait ajouter avec la même certitude : « ... que l'accent latin était bref ».

D'ailleurs Varron y revient un peu plus loin : « Sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina (cordes d'instruments), acuta *tenuior* est quam gravis et brevis adeo, ut *non longius quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur* ».

On ne peut demander plus de précision, et une justification plus nette de la théorie de l'accent circonflexe.

B. *A l'époque grégorienne.*

258. — L'acuité et la brièveté étaient donc les deux caractères essentiels de l'accent classique. Nous avons déjà vu que, dans sa transformation pendant les premiers siècles de notre ère, il n'a rien perdu de sa première qualité; il est aussi facile de prouver qu'il n'a rien perdu de sa brièveté.

La perte de la quantité et l'égalisation des syllabes ne modifient aucunement à cet égard la physionomie de l'accent tonique : les syllabes, en s'égalisant, ne laissent plus de place pour une syllabe longue; toutes valent un temps simple, un temps premier, par conséquent toutes sont *brèves*, y compris celle qui porte l'accent.

Par ailleurs, l'adjonction de l'intensité n'entraîne pas du tout par elle-même un allongement : intensité et longueur sont deux phénomènes appartenant à deux ordres bien différents.

259. — Au reste, là encore, nous avons des témoignages d'auteurs contemporains, qui attestent la *brièveté* de l'accent, en même temps que son acuité et son intensité.

C'est d'abord *Pompeius* (1), fin du ve siècle : « Acutus dicitur accentus quoties *cursim* syllabam proferimus ... Circumflexus dicitur quando *tractim* syllabam proferimus ».

Le sens de *cursim* est clairement déterminé par le mot *tractim* employé pour le circonflexe : c'est la brièveté, la légèreté de l'accent aigu, opposée à la longueur, à l'ampleur du circonflexe : « Ergo circumflexum dicimus qui tractim profertur, acutum illum qui cursim ».

Servius et *Cledonius* répètent Pompeius : « *cursim* profertur ».

260. — Sans aucun doute, l'accent avait donc gardé au ve et au vi^e siècle, époque de la composition ou de la centonisation des mélodies grégoriennes, la brièveté qui le caractérisait à l'époque classique.

Plus tard, à l'âge roman, il devint long, nous l'avons vu plus haut (p. 117, 150 et suiv.). C'est entendu. Mais nous n'avons pas à nous en occuper pour l'exécution de nos mélodies ; il nous suffit de savoir ce qui se faisait au moment où elles furent composées et chantées.

D'ailleurs, pour la brièveté comme pour l'acuité de l'accent, nous allons voir immédiatement que les mélodies grégoriennes confirment absolument l'enseignement des grammairiens.

§ 2. — Témoignage des mélodies grégoriennes.

261. — Ce caractère de *brièveté* est inscrit à toutes les pages de nos mélodies, comme celui de *l'acuité.*

Nous aurons plus loin l'occasion de traiter amplement de l'aptitude de chaque syllabe du mot latin à recevoir une extension mélodique. Disons seulement ici que la syllabe la plus apte à recevoir un développement musical, c'est :

tout d'abord *la dernière* (2) ; nous en avons des preuves irré-

(1) Voir à l'Appendice au ch. v les textes complets de Pompeius, Servius et Cledonius.

(2) « L'allongement mélodique de la syllabe s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours, sur la syllabe non accentuée ». Dom J. POTHIER, *Revue du Chant Grégorien,* Janvier 1895, p. 83.

cusables dans les récitatifs les plus anciens des rites ambrosien et grégorien ;

ensuite celle qui *porte l'accent;* les exemples abondent dans le répertoire antique.

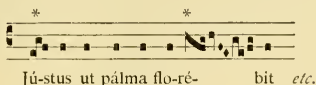


Fig. 72.

Mais on voudrait conclure de là que l'accent latin est, en soi, *long!* Conclusion fausse; car le développement musical sur une syllabe latine n'indique nullement la longueur de cette syllabe, témoin la *pénultième brève* qui reçoit une extension musicale parfois assez étendue :



Fig. 73.

Cet épanouissement de vocalises sur ces diverses syllabes n'est que le résultat d'une aptitude, propre à *toutes les syllabes latines,* de recevoir des mélismes plus ou moins longs.

Ces faits ne prouvent ni pour ni contre la longueur de l'accent latin; ils ne prouvent pas non plus sa brièveté naturelle, c'est vrai ; mais il en est d'autres qui nous la montrent bien clairement.

262. — Il faut que les musiciens se résignent : nous allons leur présenter des adaptations musicales qui renverseront leurs idées.

Priez un compositeur moderne de mettre une mélodie sur ces paroles : *Scío cúi crédidi;* aussitôt il nous donnera un rythme en ce genre :

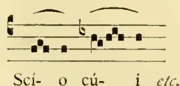


Fig. 74.

c'est-à-dire une accumulation de notes sur l'accent et une seule note sur la finale des mots. Et, dans tout le courant de sa pièce, il suivra fidèlement ce principe.

Rien d'absolument prohibé dans cette méthode.

Mais il ne lui viendra jamais à la pensée de décharger l'accent jusqu'à ne lui laisser qu'une seule note pour agglomérer les sons sur la finale; ce serait un crime de lèse-accent.

Or, c'est précisément ce dernier procédé que nous rencontrons à chaque ligne du répertoire grégorien.

Intr. Scio cui.

Scí- o cú- i

Répons. Ecce vídimus.

non habéntem

Intr. Rédime me.

benedí-cam

Fig. 75.

Voici une mélodie connue qui revient sur plusieurs textes spondaïques, toujours avec la même adaptation des paroles :

Ant.

Vidé-te má-nus mé- as
La- pi- da- vé- runt
Se- pe- li- é- runt
Ob-tu- lé- runt
Et nunc ré- ges
In pá- ce
De frú- ctu
De- di- sti
sa-cri- fi- cá- bo

Fig. 76.

Ne craignons pas de multiplier les exemples d'accents *unaires*, c'est-à-dire affectés d'une seule note, alors que la syllabe suivante porte un neume.

263. — On peut grouper les différents cas sous plusieurs rubriques :

1° *Accents unaires suivis d'un strophicus.*

A) MOTS PAROXYTONS.

Off. Reges Tharsis. — Réges Thársis

Intr. In nomine Jesu. — ómne génu

Comm. Non vos relínquam. — et gaudé-bit

Intr. — Sáncti / Intret / ℟. Vi-dén-tes (stéllam)

Off. Scápulis suis. — ... pén-nis é-jus

Intr. Resurréxi. — Re-sur-ré-xi

Intr. Tibi dixit. — Tí-bi dí-xit

Intr. Edúxit eos. — Edúxit é- os

Comm. Quis dabit. — Quis dá-bit

Intr. Misericórdia. — pléna est

Intr. Ego clamávi. — Ego

Intr. Dicit Dóminus. — sermónes mé- i

Intr. Ego autem. — et laetábor

etc., etc., etc.

Fig. 77.

B) MOTS PROPAROXYTONS.

Accent unaire et pénultième faible chargée d'un *strophicus.*

264. — Nous n'avons pas à justifier ici l'emploi des valeurs longues ou des groupes de notes sur la pénultième faible. Cette question, exposée déjà tout au long au tome IVe de la *Paléographie musicale*, pp. 69-126, sera reprise plus loin.

Comm. Dómine Deus meus. — Dómi- ne

Off. Exspéctans. — Dómi- num

Intr. Cibávit eos. — ex á-di- pe

Intr. Miserére mihi. — Quó-ni- am

Intr. Deus dum egrederéris. — co-ram pópu- lo

Off. Dómine in auxílium. — Dómi- ne

Intr. Dóminus illuminátio. — ... illumi- ná-ti- o

Comm. Vovéte. — Dómi- no Dé- o

Fig. 78. *etc., etc., etc.*

2° *Accents toniques unaires suivis d'un groupe.*

265. — Les accents toniques surmontés d'une seule note et suivis d'un groupe sur la finale ou la pénultième faible ne se comptent pas.

A) ACCENTS UNAIRES DEVANT UN QUILISMA.

Intr. Justus non conturbábitur (1). — contur-bá-bi- tur

Intr. Omnia quae fecísti. — non obedí-vi- mus

Intr. Inclína Dómine. — et ex- áudi me

Intr. Dómine ne longe. — ...et a córni- bus

Intr. Sapiéntiam. — ... narrent pópu- li

Off. Ad te Dómine. — ir- ríde- ant me

Fig. 79. *etc., etc., etc.*

(1) Cet introït n'existe plus dans la liturgie romaine actuelle, mais il se trouve dans les vieux manuscrits, par ex. le Codex 121 d'Einsiedeln, p. 294 (*Paléogr. mus.*, t. IV).

266. — Souvent les accents unaires se trouvent au début du morceau, comme élan de toute la phrase. Rien de plus naturel.

B) INTONATIONS.

Off. Deus enim firmávit. — Dé- us

Intr. Ego autem cum. — Ego autem

Off. Tui sunt. — Tú- i sunt

Comm. Dómine quis habitábit. — Dómine

℟. Ecce vídimus eum. — Ecce

Comm. Notas mihi fecísti. — Nó-tas mí-hi fe-cí- sti

Intr. Rédime me. — Réd-i-me me

» — ví- as

Comm. Dómine Dóminus noster. — Dómi- ne

Comm. Magna est. — Mágna est

Fig. 80. *etc., etc., etc.*

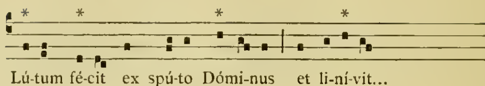
C) RÉPÉTITION DU MÊME FAIT DANS LA MÊME INCISE.

267. — Tous les exemples que nous venons de donner ne nous fournissent qu'un seul accent unaire dans le cours d'une incise ou d'un membre de phrase; les cas de ce genre sont innombrables; nous les négligeons afin de signaler plus spécialement les répétitions coup sur coup du même fait sur des mots se succédant dans une même division rythmique.

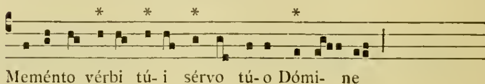
Intr. Miserére mei. — Mi-se-ré-re mí-hi Dómi- ne, quó-ni- am

Intr. Inclína. — ...mi-se- ré-re mí-hi Dómi- ne, quó-ni- am

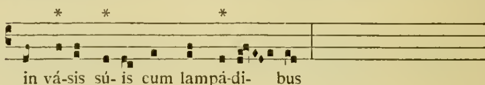
Comm. Lutum fecit.



Comm. Meménto.



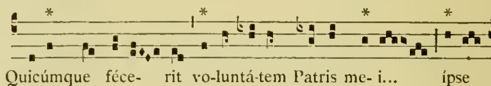
Comm. Quinque prudéntes.

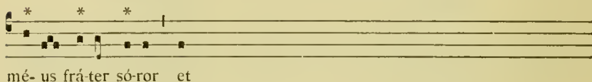


Comm. Dómine Deus meus.

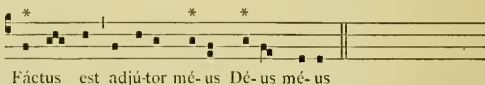


Comm. Quicúmque.





Ant. Factus est.

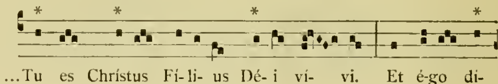


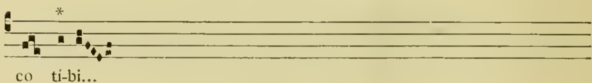
Ant. Tu puer.



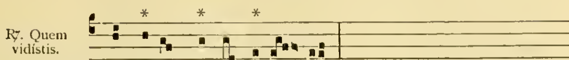


℟. Quem dicunt.





R7. Quem vidístis.

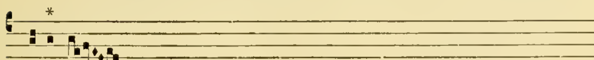


... in térris quis appá-ru- it

R7. Hódie in Jordáne.

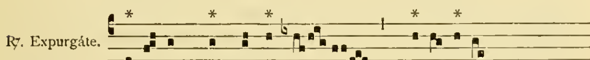


Hó-di- e... bapti-zá-to Dómi- no... Fí- li- us mé- us



di-léctus : ...

R7. Expurgáte.



ét-e-nim Páscha nóstrum... epu-lémur...

R7. Isti sunt viri



I-sti sunt ví- ri sáncti quos e-lé-git Dómi-nus

R7. Hic est vere martyr.



... nec terrénae digni-tá-tis...

R7. Simon Petre.



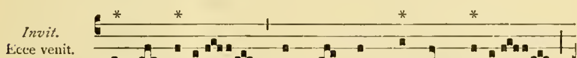
et super plébem mé- am

R7. Clama.

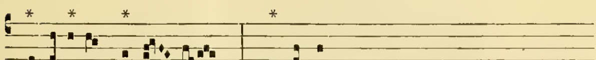


Ecce Dé- us nóster

Invit. Ecce venit.



Ecce vé-nit ad témplum sánctum sú- um



Dominá-tor Dómi- nus : * Gáude et laetáre.

Hymn. Pange lingua.



Crux fidélis... Núlla sílva tá-lem pró-fert Frónde, fló-re,



gérmi-ne. Dúlce lígnum dúlces clávos, dúlce póndus sústi-net.

Fig. 81. *etc., etc., etc.*

3° *Accents secondaires et toniques unaires.*

268. — Non seulement *l'accent tonique*, avec sa note unique, se révèle à nous bref et léger, dans les exemples précédents ; mais mieux encore, *l'accent secondaire lui-même n'est pas traité autrement :* il ne porte souvent qu'une seule note, alors que la syllabe suivante est chargée d'un groupe.

Les exemples abondent ; nous en donnerons un assez grand nombre à cause de l'importance capitale de ce fait.

Intr. Benedícite.



ad audi- éndam

Intr. Ne tímeas.



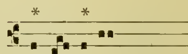
exaudi-ta est

Intr. Ego autem in Dómino.



mi-se-ri- córdi- a

Intr. Clamavérunt justi.



Clama-vé-runt

Intr. De necessitátibus.



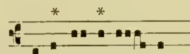
humi-li- tá-tem

Intr. Dum sanctificátus.



congregábo

Intr. Dóminus illuminátio.



illumi- ná-ti- o

Intr. Rédime me.



benedí-cam

»



infirmá-ti sunt

Intr. Lex Dómini.

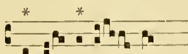


sapi- énti- am

Intr. Protexísti me.



Intr. Benedícta sit.



Intr. Vultum tuum.



»



Intr. Reminíscere.



Intr. In voluntáte.



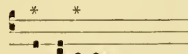
Intr. Os justi.



Comm. Circuíbo.



Comm. Quod dico vobis.



Comm. Omnes qui in Christo.



Comm. Meménto verbi.



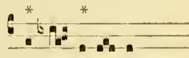
Comm. Honóra.



Comm. Mense séptimo.



Comm. Qui me digná-tus est.



Comm. Vídimus stellam.



Grad. Dirigátur.



Grad. Miserére mihi.



Grad. Qui operátus est.



Off. Exsultábunt sancti.



Grad. Gloriósus.



Grad. Dómine praevenísti.



Fig. 82. *etc., etc., etc.*

269. — Tous ces exemples font ressortir la brièveté de l'accent et aussi, disons-le en passant, la durée de la dernière syllabe, ou de la syllabe qui suit l'accent soit tonique soit secondaire.

C'est l'application d'une loi de rythmique naturelle, dont il sera parlé au chapitre suivant. Nous nous contentons d'exposer en ce moment le *fait matériel* de la brièveté de l'accent, dont nous tirerons plus loin les conséquences rythmiques. On s'expliquera alors pourquoi nous donnons tant de développement à cette question. Nous retrouverons d'ailleurs, au ch. VI, d'autres preuves de la brièveté de l'accent (1).

270. — Autre remarque : nous avons dit que l'accent *secondaire* des mots latins se plaçait à partir de l'accent tonique de 2 en 2 syllabes ; on voit dans tous ces exemples la preuve que la deuxième syllabe avant l'accent est traitée comme l'accent lui-même.

4° *Substitution de l'accent tonique unaire à une pénultième faible.*

271. — Nous sera-t-il permis de voir une autre preuve de la légèreté et de la brièveté de l'accent latin dans ce fait si frappant, si fréquent, de la substitution pure et simple de l'accent unaire à une pénultième faible, dans certains types mélodiques?

Ps. Invit. T. 4. d.

*

Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Déus mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pátri

» Tonus 2.

*

Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Dé- us mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pá-tri

» T. 4. E.

*

Ve-ní-te exsultémus
Quó-ni- am Dé- us mágnus
Hó-di- e si vócem
Gló- ri- a Pátri

(1) Cf. *Pal. mus.*, t. VII, pp. 228 à 243.

Intonation du 1er mode.	*
Ant.	Ma- jó-rem ca-ri-tá-tem
»	Lá- pides pre-ti- ó- si
Intonation du VIIe mode.	*
Ant.	Dixé-runt di- scí-pu-li
»	Ocu-lis ac má-ni-bus
Cadence du 1er mode.	*
Ant. Volo Pater.	sit et mi-ní- ster mé- us
» Haec est virgo sápiens.	de nú-me-ro pru- déntum
» Joánnes autem.	víncu-lis ópe- ra Chrí-sti
	*
» Euge serve bone.	constítu-am dí- cit Dóminus
» Euge serve... in módico.	Dó- mi- ni tú- i
» Natívitas tua.	Gé- ni- trix vír- go
	*
Intr. Réquiem.	dó-na é- is
»	lú- ce- at
	*
All. Dóminus dixit...	Fí- li- us mé- us es tu
All. Osténde...	mise-ri- cór- di- am tú- am

Fig. 83.

Le *Gloria* XI de l'édition vaticane (xe s.) présente les textes suivants sous un même groupement neumatique :

*
Lau-dá- mus te
gló- *ri-* am tú- am
Fí- *li-* us Pá- tris
mise- ré- re nó- bis *(bis)*
pec- cá- ta múndi

Fig. 84.

Ce fait est très fréquent dans les hymnes. Voir en particulier l'hymne de la Passion *Pange lingua gloriosi praelium certaminis*, au rythme très marqué, et si caractéristique à cet égard.

5° *Adaptation des cadences dactyliques à certaines cadences spondaïques.*

272. — Il y aurait encore un fait de composition grégorienne à faire valoir en faveur de la *brièveté* et de la *légèreté* de l'accent; on se contentera de le signaler; car il sera de nouveau examiné au point de vue rythmique.

Ce fait est celui-ci : Une cadence mélodique a été adaptée dans le cours d'un morceau à un texte se terminant par un mot paroxyton *(nocte)*, celle-ci par exemple :

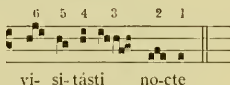


Fig. 85.

Or, un procédé de composition très goûté des anciens était de répéter les derniers groupes d'une cadence afin d'obtenir ainsi des *rimes mélodiques* analogues aux rimes littéraires de la poésie. L'oreille grégorienne, familiarisée avec ces rimes qui reparaissent fréquemment à la chute des phrases et des périodes, les demande impérieusement dans leur intégrité avec la même exigence qu'elle réclame le retour d'une rime, la chute régulière d'un vers dans la poésie, ou d'un cursus dans la prose rythmique. Un temps de plus, un temps de moins, dans la poésie ou la musique, heurte l'oreille, et des finales altérées ou tronquées lui sont insupportables. Nos anciens compositeurs connaissaient tout le prix de ces rimes; ils les respectaient avec un soin jaloux, et, lorsqu'il en était besoin, les préservaient contre les troubles que pouvaient amener les inégalités et les variations du texte (1).

Si donc ils veulent employer la cadence musicale ci-dessus *(nócte)*, et l'adapter à un texte se terminant par un proparoxyton *(iníquitas)* afin d'obtenir une *rime mélodique*, voici comment ils s'y prennent.

Ils veillent tout d'abord à conserver, sans y rien changer, la rime musicale, c'est-à-dire le groupe ternaire, représenté par le

(1) Cf. *Pal. mus.*, t. VII, p. 228, et t. IV, p. 74-119.

torculus, et la dernière note, ▪▪▪ ▪; et pour cela ils adaptent les deux dernières syllabes du mot proparoxyton :

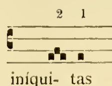


Fig. 86.

puis ils glissent l'accent sur une note survenante qu'ils placent entre les groupes 2 et 3. Ainsi restent sauvegardés et la rime musicale et l'accent (1). Voici le résultat :

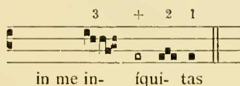
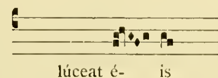


Fig. 87.

Jamais un tel procédé ne serait venu à l'idée d'un compositeur grégorien, s'il n'avait eu le sentiment de la légèreté et de la brièveté de l'accent (2).

273. — Autre exemple, où l'épenthèse accentuée, brève, unaire, intervient encore pour consacrer la rime musicale :



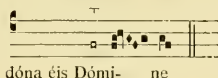


Fig. 88.

Ce procédé est employé des milliers de fois dans les mélodies grégoriennes.

274. — On pourrait apporter en faveur de la théorie de *l'accent bref* des témoignages multiples, analogues à ceux que nous venons de produire; i faut se limiter. Il va sans dire que dans tous ces cas la syllabe accentuée conserve *sa force*, et la pénultième *sa faiblesse*, l'intensité se jouant librement à travers le rythme. Rien n'est plus apte à prouver la brève durée de l'accent latin que sa mise en

(1) Cf. *Pal. mus.*, t. III, p. 24; t. IV, p. 74 et suiv.

(2) *Op. cit.* t. VII, p. 228-230.

balance, pour ainsi dire, à égal poids, avec la syllabe la plus légère du mot. Il y aura à tirer, de ces faits, des conclusions pratiques extrêmement précieuses, lorsqu'il sera traité du rythme grégorien au chapitre suivant.

ARTICLE III. — INTENSITÉ DE L'ACCENT.

275. — Il n'en est pas de l'*intensité* comme de l'acuité et de la brièveté : elle ne peut être prouvée

ni par la notation neumatique,
ni par la mélodie étudiée en elle-même,
ni par les signes rythmiques;

mais elle peut l'être

a) par le témoignage des grammairiens latins de basse époque,
b) par le témoignage des langues romanes.

§ 1. — Témoignage des grammairiens latins postclassiques :

(V^e^-VIe s. ap. J. C.).

276. — A l'artible I, l'étude de l'*acuité* nous a amenés à produire et à discuter ces témoignages; il suffit de les rappeler ici, en renvoyant à ce passage (ci-dessus, pp. 148 et suiv.), et à l'Appendice au ch. V (textes K et suiv.), où l'on trouvera les textes complets.

Le premier témoignage qui se présente dans l'ordre du temps est celui de *Pompeius*, fin du Ve siècle :

« Illa syllaba quae accentum habet *plus sonat*, quasi ipsa habet majorem potestatem ... »

On peut voir aussi les textes suivants qui répètent Pompeius exactement, ou avec des expressions analogues qui ne peuvent se rapporter qu'à la force :

Servius	(Ve s.)	« *plus sonat* »
Cledonius	(Ve s.)	« *excusso sono* »
Diomède	(VIe s.)	« *vocis intensio* »
St Isidore	(VIIe s.)	« *gravis minus sonat* »
Codex Bernensis	(IXe s.)	« *plus sonat* »
Rhaban Maur	(IXe s.)	« *vigor vocis* ».

Il faut noter soigneusement que tous les auteurs qui parlent de *l'intensité* de l'accent n'omettent jamais de mentionner tout d'abord son *acuité*. Et à bon droit; car on sait maintenant que l'acuité a persévéré jusque dans les bas siècles du Moyen-Age (1).

277. — Mais ces textes ne suffisent pas à fixer l'époque où l'intensité tonique a fait son apparition. En effet, tout porte à croire qu'avant le ve siècle, l'intensité s'était déjà emparée de la syllabe accentuée. Vendryes le remarque fort à propos. Pompeius, dit-il, donne cet enseignement comme traditionnel, *et hoc traditum est;* mais « cet enseignement pouvait avoir été transmis par deux ou trois générations de grammairiens sans être pour cela très ancien; on n'en trouve aucune trace à une époque antérieure » (2).

Ceci, sans rien exagérer, nous reporte peut-être au début du IVe siècle. Si on essaye de remonter plus haut vers les temps classiques, la certitude diminue.

MM. Weil et Benloew (3) ont cru trouver dans un texte de Quintilien (*Inst. or.*, XII, 10, 23) un indice que les Latins appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë : « Sed accentus quoque, cum *rigore quodam*, tum similitudine ipsa, minus suaves habemus ». Ces auteurs, tout en reconnaissant que le mot *rigor* désigne avant tout l'inflexibilité avec laquelle l'accent se maintient toujours sur la pénultième ou l'antépénultième, voient dans cette expression un acheminement vers l'accent moderne. On peut voir ci-dessous à l'Appendice (E, 2e texte) la réfutation de cette opinion par M. P. Lejay et par le D^r^ allemand Kühner.

La solution de cette question spéciale n'a pas pour nous d'importance pratique réelle, car l'accentuation purement classique n'était plus en usage à l'époque grégorienne; tout en étant attirés, comme nous l'avons dit au ch. III, p. 112-114, vers l'opinion de M. Lejay, nous n'avons pas besoin de prendre parti.

(1) Voir les textes de Pompeius (Append. K, 2e texte), où nous réfutons Vendryes sur ce point.

(2) *Recherches*, ..., p. 30.

(3) *Théorie générale* ... p. 9.

§ 2. — Témoignage des langues romanes.

278. — Les philologues admettent tous que le *ton* n'a jamais eu d'influence sérieuse sur les *altérations* de la langue latine ; c'est *l'intensité* qui les a produites (1).

« Sur ce point, dit M. Vendryes, il ne saurait y avoir de doute ; l'accent latin, tel qu'il est attesté par les langues romanes, était un accent d'intensité. C'est lui qui a affaibli les syllabes intérieures et finales, parfois jusqu'à la chute, et modifié l'aspect des mots au point qu'après son action il y a eu une langue française, une langue provençale, une langue italienne, etc., mais non plus une langue latine. Il a été l'agent le plus puissant de la formation des langues romanes ...

» Ainsi, à une époque qui peut être fixée au IVe siècle environ de l'ère chrétienne, l'accent du latin était un accent d'intensité ... Sans doute il n'avait pas la même force sur toute l'étendue du domaine roman, et M. Meyer-Lübke (*Grammaire des langues romanes*, I, § 609) indique fort justement des différences dialectales : en France, en Piémont, dans les Abruzzes, son intensité était très forte ; assez forte encore dans l'Espagne septentrionale ; au contraire en Andalousie elle tendait à s'affaiblir ; de même en Toscane. Mais encore aujourd'hui, bien qu'avec des sorts divers, il s'est conservé à la même place dans la plupart des dialectes romans » (2).

Il n'y a pas à insister sur une chose qui n'est pas controversée.

279. — Il y a lieu au contraire de nous arrêter brièvement, pour

(1) Quelques-uns attribuent aussi une grande influence à la quantité ancienne, et croient voir dans la formation des langues romanes la preuve de la persistance de la quantité classique jusqu'à la fin du Moyen-Age. En réalité, ce n'est pas tout-à-fait exact. Lors de la formation des langues romanes, la quantité artificielle était tombée depuis longtemps ; mais l'influence qu'elle exerça de tout temps sur la *vocalisation* des voyelles et leur timbre persista et aboutit aux déformations de voyelles que l'on constate dans les langues romanes. — De plus, il ne faut pas oublier qu'à côté du langage courant, où les altérations allaient se multipliant, subsistait le latin ecclésiastique, qui se conservait intact, comme il est facile de le montrer par les mélodies grégoriennes, où l'on trouve souvent, chargées de neumes, des syllabes tombées dans le parler populaire sous l'influence de l'intensité des syllabes voisines.

(2) *Recherches* ..., pp. 14-15.

la discuter, à une conclusion, selon nous erronée, que l'on pourrait tirer des faits que nous venons de dire.

Nous avons vu plus haut, p. 140-141, que ce point de l'histoire de la phonétique latine est précisément l'un des deux arguments (1) qui ont amené M. W. M. Lindsay à affirmer l'intensité de l'accent *classique*. Le savant philologue prétend en effet que les affaiblissements et les syncopes des voyelles intérieures se remarquent au temps de Varron, comme au temps de Servius et de Pompeius; et il en conclut que *l'intensité de la pénultième* est un fait qui règne dans la langue latine depuis l'époque classique (2).

Cette thèse est très attaquée par un grand nombre de linguistes et des meilleurs. « Les preuves citées à l'appui, objecte M. Lejay (3), sont exclusivement des faits, ou plus exactement l'explication moderne de ces faits ». Or ces affaiblissements des voyelles intérieures, dus, d'après M. Lindsay, à l'intensité de la *pénultième* latine, M. Lejay, s'appuyant sur M. Louis Havet, les attribue à l'intensité des *initiales* latines (Cf. ci-dessus, pp. 107-108). « Les initiales latines, dit-il, étaient intenses, et cette intensité les protégeait contre les altérations auxquelles elles étaient exposées en devenant intérieures » (4).

(1) L'autre argument est, on le sait, tiré de la terminologie dont se servent les grammairiens latins. Empruntée aux Grecs, elle ne correspondrait pas, selon M. Lindsay, à la vraie accentuation latine. Nous croyons avoir suffisamment répondu en reproduisant et en discutant les textes des auteurs, surtout si l'on veut bien se reporter aux explications détaillées que nous avons rejetées en Appendice.

(2) Voici son texte : Après avoir reconnu que les anciens auteurs attribuent à l'accent latin *un ton*, une mélodie, et les plus récents une *force*, M. Lindsay ajoute :

« Some would explain this difference of language by supposing the Latin accent in the time of Varro to have been more of a pitch-accent than it was in the time of Pompeius ... I cannot see much ground for discriminating between the accent of Varro's time and of a later age. The same processes of syncope and vowel-reduction are at work at both periods and the cause of these processes must have been the same stress-accentuation. But there may well have been a change in the Greek accentuation which became more and more apparent in each successive century ». *The Latin Language*, p. 154.

(3) *Revue critique*, t. XLIII, p. 291.

(4) Cette intensité, ajoute d'ailleurs M. Lejay, « n'exclut pas un accent de hauteur de même nature que l'accent grec antique, et que l'accent probable de la langue mère ».

En effet, tant qu'elles restaient *initiales*, elles demeuraient immuables, protégées par leur intensité même ; glissaient-elles à l'intérieur des mots, aussitôt elles subissaient l'influence de l'initiale nouvelle et s'affaiblissaient ; ex. : *fâcio*, *cônfício; i* dans ce dernier mot est un affaiblissement de l'*a* de *fácio.*

Nous ne croyons pas qu'il ait été répondu à cette explication, qui a l'avantage de mettre d'accord les faits de linguistique et l'enseignement des auteurs latins (1).

Inutile d'insister sur une question qui n'a guère pour nous qu'un intérêt historique et qui est plus que douteuse.

280. — Une remarque importante qui aura plus loin son application pratique dans l'exécution des mélodies grégoriennes.

Il paraît donc certain que l'intensité de la syllabe tonique ne s'est introduite que *progressivement* et assez tardivement dans la langue latine ; plus on se rapproche des temps classiques, plus ténue, plus légère aussi se révèle cette intensité ; plus au contraire

(1) « La théorie de l'intensité de l'accent latin, ajoute M. Lejay, *l. c.* n'est contredite, au jugement de M. Lindsay, que par le « silence » des grammairiens (p. 151). Il y a plus que leur silence. Ils ont emprunté aux grammairiens grecs leur terminologie, ce qui suppose la similitude des accents. Ils ont fait davantage : ils ont laissé des descriptions minutieuses qui toutes se rapportent à un accent de hauteur. J'ai tort de dire « toutes » : Pompéius semble décrire un accent d'intensité. Mais il est du vᵉ siècle après J.-C., à une époque où l'accent latin avait certainement changé de nature (?) et était devenu ce qu'il est dans les langues romanes. M. L. cherche alors à repousser ces témoignages par deux objections : les descriptions sont traduites d'ouvrages grecs ; les auteurs des traités d'accentuation étaient rarement des Romains. A la première, on peut répondre qu'il est étonnant que tant d'écrivains n'aient jamais trahi la profonde différence des deux systèmes. Nous avons précisément chez nous un exemple de ce qu'une tradition d'école peut encore supporter de vérité grammaticale. Marmontel, dans ses *Eléments de littérature*, nie que le français ait un accent propre et en même temps il affirme que « le caractère de notre langue est d'appuyer sur la pénultième ou sur la dernière syllabe des mots ». Un linguiste n'aurait pas de peine à tirer de telles assertions la vérité qui s'y trouve voilée. On ne sait trop à quels grammairiens convient la deuxième objection. Il y a une autre observation à faire, plus importante. Il faut distinguer entre les grammairiens de la décadence, copistes serviles de leurs devanciers, au milieu desquels Pompéius tranche comme une exception honorable, et les auteurs plus anciens qui, depuis Varron jusqu'à Quintilien, ont décrit l'accentuation latine. Ceux-ci peuvent être des écrivains systématiques ; leur accord, sur un fait quotidien de leur langage, ne peut être négligé sous le prétexte qu'ils s'inspirent des idées grecques ».

on s'avance vers les temps des langues romanes, plus cette même intensité prend d'ampleur et de vigueur. Or, il ne faut pas l'oublier, l'origine des mélodies liturgiques latines avoisine de très près l'époque classique; au IVe et au Ve siècles, nombreuses déjà sont les pièces musicales qui ont vu le jour (1). Si l'acuité, ce caractère unique primitif de l'accent, s'y affirme avec un soin jaloux, on peut, sans crainte d'erreur, présumer que la force n'y entrait alors que pour une minime part; elle existait, mais à peine sensible et d'une nature délicate.

D'ailleurs ne serait-il pas hors de propos, et d'un anachronisme manifeste, de proposer, pour l'exécution de nos cantilènes liturgiques, un accent dont la lourdeur et la force ont amené la décomposition de la langue latine? Si nous voulons rester d'accord avec les lois philologiques, historiques et esthétiques, il faut préconiser l'emploi d'un accent *modérément intensif*, encore vraiment *latin* et non pas roman, dont la délicatesse et l'élégance rappellent les quatre ou cinq premiers siècles de notre ère, qui ne porte aucune atteinte à la langue, mais la conserve au contraire dans sa parfaite intégrité.

281. — Voici comment on pourrait résumer en quelques mots l'histoire de l'accent latin, — et ce serait en même temps résumer ce chapitre et les précédents :

Ce que nous appelons maintenant « accent tonique » était, dans les langues indo-européennes, simplement un « *ton* », une *élévation mélodique.*

Cette *acuité* est restée, pourrait-on dire, la *caractéristique essentielle* de l'accent latin; elle n'a jamais varié, on la retrouve encore aux XIIe et XIIIe siècles :

à l'époque *classique*, l'accent était *aigu* et *bref*, rien de plus;

à l'époque postclassique ou *grégorienne*, l'accent, toujours *aigu* et *bref*, était devenu, en plus, légèrement *intensif;*

à l'époque *romane*, la brièveté avait disparu, et l'accent était devenu *aigu*, *fort* et *long*.

(1) Plusieurs même, les Préfaces par exemple, sont toutes pénétrées de métrique, les cadences sont calquées sur des cursus cicéroniens; à une brève correspond une seule note; à une longue,deux notes.

282. — Mais l'accent roman n'a rien à voir avec l'art grégorien. La seule chose qu'il nous importe de savoir, c'est la nature, ou les qualités matérielles de l'accent à l'époque *grégorienne;* or ces qualités étaient *l'acuité*, la *brièveté* et une discrète *intensité.*

Il nous reste à étudier l'*accentuation* proprement dite, c'est-à-dire le rôle quasi spirituel — *accentus velut anima vocis* — de l'accent sur l'ensemble du mot, et à tirer de tous les faits étudiés des conclusions rythmiques de la plus grande importance pour la pratique des mélodies liturgiques.

Ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE VI.

LE MOT LATIN (suite).

SON UNITÉ. L'ACCENT ÂME DU MOT.

283. — Nous lisons dans les *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier une page absolument parfaite (1) sur le mot, sa formation, son *accentuation*, sa prononciation, même son rythme : on ne saurait trouver une meilleure introduction au présent chapitre. Résumons et citons.

Comment se forment les mots? Avec des syllabes.

Mais suffit-il de juxtaposer des syllabes pour qu'il y ait un mot? Non.

« Ce qui constitue le mot, lui donne sa forme, son existence comme mot, ce n'est pas la simple juxtaposition des syllabes. Il ne suffit pas, en effet, que celles-ci se succèdent simplement, si elles ne se fondent en un seul tout, en un tout indivisible, comme l'idée que ce tout est appelé à exprimer. Les syllabes, par elles-mêmes, prises isolément, n'expriment rien de distinct ni de complet; c'est seulement par leur jonction, ou plutôt par leur fusion, qu'elles disent quelque chose. Que ma pensée, par exemple, se porte sur la ville de Rome; pour l'exprimer, je dis, *Roma;* mais parce que l'objet de l'idée est un, et qu'il ne peut se partager par moitié sur chacune des deux syllabes du mot, j'émets celui-ci tout entier *comme d'un seul mouvement.* Ce phénomène qui imprime ainsi un mouvement unique à la série des syllabes qui composent chaque mot, *constitue l'essence même de l'accentuation* ».

Ecoutez l'émission d'un mot latin, *Déus, Dóminus, redémptor, muliéribus,* etc.... accentué régulièrement.

« Chaque mot est produit par une *impulsion unique* qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point culminant de sa force [nous ajouterions volontiers : et de sa mélodie] sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient

(1) Ch. VIII, *De la prononciation latine*, pp. 100-101.

expirer pour ainsi dire sur la fin du mot. Jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit prononcée, la voix semble *monter;* elle *retombe* ensuite sur la dernière syllabe du mot et s'y *repose* un instant avant de prendre un nouvel essor » (1).

On ne peut décrire avec plus d'exactitude l'émission du mot *isolé.* Toute la rythmique grégorienne est en germe ici.

284. — L'étude qui va suivre ne sera que le *commentaire de cette page suggestive,* et l'analyse intrinsèque de ce « mouvement », de cette « impulsion » qui embrasse, enveloppe tous les éléments du mot : syllabes aiguës et graves,
fortes et faibles,
brèves et longues (2),
pour en faire une unité *mélodique,*
intensive,
quantitative,
et aboutir enfin à l'unité *rythmique* à laquelle on doit, en dernière analyse, l'unité *verbale : l'unité du mot et l'unité d'idée.*

ARTICLE 1. — LA MÉLODIE NATURELLE DU MOT LATIN ISOLÉ.

285. — Cette mélodie découle naturellement des notions exposées dans le chapitre précédent.

286. — *Mots parlés.* — S'il s'agit de la mélodie d'un mot simplement parlé, sa notation sur notre portée musicale est impossible, puisque les intervalles en sont continus, c'est-à-dire qu'ils ne sont régularisés par aucune gamme précise.

287. — *Mots chantés.* — Au contraire, la mélodie quasi naturelle des mots, *chantés* selon le système musical occidental, est facile à figurer; les intervalles ci-dessous pourraient être diffé-

(1) MM. Weil et Benloew exposaient déjà, en 1855, les mêmes idées : « L'accent marquait l'unité du mot et de l'idée qu'il représente. Dans *ágrum cólens* il y a deux mots, deux idées et deux accents aigus : dans *agrícola*, il n'y a plus qu'une idée, un mot, et un accent aigu. La syllabe aiguë se distinguait des autres qui se prononçaient avec un son plus grave, elle les dominait en quelque sorte par cette intonation plus élevée; et c'est grâce à cette subordination que, malgré la pluralité des syllabes, l'unité de l'idée se peignait sensiblement dans le son du mot, et frappait l'oreille et l'esprit de l'auditeur ». *Théorie générale...* p. 2.

(2) Au sens agogique du mot.

rents, leur direction générale ascendante ou descendante est seule indiquée :

Cadence spondaïque

a)	ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	nem
b)		be-	ne-	di-	cti-	ó-	nem
c)			su-	per-	spe-	rá-	vi
d)				be-	ne-	dí-	cta
e)					Ma-	rí-	a
f)						Vír-	go
g)						tú	es (1)

Cadence dactylique

ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	ni-	bus
	be-	ne-	di-	cti-	ó-	ni-	bus
		mi-	se-	ri-	cór-	di-	a
			la-	ti-	tú-	di-	ne
				lae-	tí-	ti-	a
					Dó-	mi-	nus
					Dé-	us	es

Fig. 89.

288. — Le mouvement *mélodique* de l'accentuation latine peut donc se décrire ainsi :

a) Les syllabes *antétoniques* s'élancent vers l'accent dans une gradation ascendante;

b) la syllabe *tonique* couronne la cime de cette montée mélodique;

c) la syllabe ou les syllabes *postoniques* s'inclinent et se reposent sur une note finale plus grave que l'accent.

289. — A peine l'un des mots ci-dessus notés est-il chanté qu'un double résultat synthétique est obtenu : une *mélodie* est formée, un *mot* est créé; par suite, une *idée* est exprimée.

Une mélodie est formée : les *notes*, en effet, attirées l'une vers l'autre par l'attraction de la montée, s'agglutinent en une chaîne ininterrompue de sons dont le sens musical logique se révèle clair pour l'esprit; une incise mélodique prend forme, une pensée musicale est énoncée.

Un mot aussi est créé : de leur côté, les *syllabes*, entraînées par la mélodie, en suivent le mouvement; avec les notes, elles montent et descendent; comme elles, elles se concentrent, s'organisent, se hiérarchisent; déjà la vie circule dans ce petit corps; le mot apparaît à son tour dans ses détails et dans son unité : il est l'expression parfaite d'*une idée*.

(1) On ne s'étonnera pas de nous voir traiter ces deux monosyllabes comme un seul mot, le premier *tonique*, le second *atone :* la règle du Moyen-Age est formelle : *Ex duobus monosillabis et bissillaba fiat.* (Cf. THUROT, *Notices..*, p. 48).

290. — *Seule,* l'accentuation *mélodique* aurait-elle donc suffi pour atteindre ce précieux résultat?

On pourrait le croire, car jusqu'ici nous n'avons parlé que du rôle de la *mélodie;* mais ne nous y trompons pas : en chantant ces simples mots selon leur mélodie naturelle, tous, spontanément, nous y avons joint, un peu à l'aveuglette, quelques nuances d'*intensité*, un *rythme* quelconque, chacun d'accord avec son goût personnel, son éducation littéraire et musicale, surtout sa nationalité; et, malgré ces divergences, la synthèse de tous les éléments sonores s'est épanouie en mélodies et en mots.

C'est qu'en effet ces trois phénomènes, *mélodie, intensité, rythme* sont inséparables. Cette remarque a été faite dès le début de cet ouvrage (1); ils s'unissent, se compénètrent, se perfectionnent mutuellement; seule, une analyse de raison peut autoriser la séparation de ce qui est *in concreto* inséparable : ce que nous nous permettons précisément en ce moment.

291. — Cependant nous ne pouvons nous contenter de ces rythmes instinctifs; il est nécessaire d'acquérir la connaissance exacte du rythme propre aux mots latins, rythme qui doit leur donner leur vraie physionomie. Poursuivons donc notre analyse et arrivons à l'intensité.

ARTICLE 2. — L'INTENSITÉ DANS LE MOT LATIN ISOLÉ.

292. — L'accent n'est pas seulement le sommet *mélodique* du mot latin, il en est aussi le sommet *dynamique* : la syllabe la plus *aiguë* est en même temps la plus *forte*. Ceci n'est plus à prouver. Ce mouvement dynamique est naturel; on y est entraîné pour ainsi dire malgré soi :

a) ju- sti- fi- ca- ti- ó- nem — ju- sti- fi- ca- ti- ó- ni- bus
b) be- ne-di- cti- ó- nem — be- ne-di- cti- ó- ni- bus
c) su- per- spe- rá- vi — mi-se- ri- cór-di- a
d) be- ne- dí- cta — la- ti- tú- di- ne
e) Ma-rí- a — lae- ti- ti- a
f) Vír-go — Dó- mi- nus
g) tú es — Dé- us es

Fig. 90.

(1) T. 1, Ie Partie, n° 18.

293. — Reste à fournir quelques indications pratiques sur la judicieuse distribution de l'intensité dans tous ces mots.

On veillera soigneusement à atteindre la syllabe accentuée par une pente douce, par un crescendo modéré, bien conduit, croissant avec le mouvement ascendant de la mélodie, et calculé sur le nombre plus ou moins abondant de syllabes antétoniques.

Arrivé au sommet, on évitera sur *l'aiguë* la dureté, la surprise, l'éclat de la force. Ne l'oublions jamais : *l'acuité* est toujours la première, la plus spirituelle des qualités de l'accent, et la *force*, plus matérielle, ne vient qu'ensuite, après même la légèreté.

On veillera au *tournant* des deux versants, qui ne doit pas former un angle aigu, mais une courbe sonore, légère, gracieusement arrondie. Au versant opposé, la ligne intensive s'incline et se repose doucement sur la dernière syllabe, comme la mélodie.

Si la syllabe aiguë commence le mot, comme en *f* et en *g*, la pente ascendante n'existe plus, et la syllabe la plus forte est en même temps la syllabe initiale.

294. — Ces recommandations pratiques s'inspirent de la nature même de l'accentuation latine et de son histoire. On ne saurait trop insister sur ce point. En chantant les mots latins d'une phrase grégorienne, il faut toujours se rappeler que, dans les temps classiques, la langue latine était essentiellement musicale, et que l'accent tonique était un *ton* pur, exempt de toute intensité, à l'instar de l'accent grec ; cette qualité lui donnait une grâce, une délicatesse qu'il a quelque peu perdue en s'associant par la suite *l'intensité.*

Au début du chant ecclésiastique, IVe, Ve, VIe siècles, la *musicalité* était encore le caractère dominant de l'accent, et si *l'intensité* s'y mêlait déjà, ce n'était qu'une nuance discrète qui laissait à *l'acuité* le premier rang, sans enlever à la prononciation son élégance native.

Ce n'était pas encore cet accent fort, ou plutôt roman, des siècles suivants, qui, en rongeant peu à peu les syllabes, a déterminé la ruine de la langue. Cet accent-là, il faut le proscrire de nos mélodies ; c'est hélas, trop souvent, celui que l'on entend dans la plupart des chœurs.

Il importe donc souverainement qu'en pratique l'intensité de la syllabe aiguë ne produise pas une nouvelle altération des mots :

plus l'accent, aigu et intense, se rapprochera dans nos lectures et dans nos chants de son exécution classique, c'est-à-dire musicale, plus ces lectures et ces chants seront pénétrés de saveur antique, et de ce sens esthétique, de cette onction spirituelle, qui conviennent éminemment à la cantilène ecclésiastique.

ARTICLE 3. — LA DURÉE DES SYLLABES DANS LE MOT ISOLÉ.

295. — Nous savons qu'en principe chaque syllabe, *nue, consonnante* ou *fermée*, considérée isolément, ne vaut qu'un temps simple :



La quantité classique n'a plus d'influence sur le latin liturgique des temps grégoriens (1).

296. — Toutefois le groupement des syllabes en mots ne laisse pas que d'altérer légèrement cette égalité fondamentale. *Isolées*, elles demeurent froides, inertes ; *groupées*, elles s'animent au contact de la mélodie et de la dynamie, elles en suivent toutes les fluctuations. De là quelques minimes atténuations à la rigidité des durées : accélérations, retards, qui adroitement exécutés rendent plus sensible la vie du mot. La vertu attractive de la voyelle accentuée et la préparation du repos final sont les causes principales de ces nuances qui modifient le poids brut et matériel des syllabes (2).

297. — Cette action s'exerce d'une manière différente selon que les syllabes précèdent ou suivent la syllabe aiguë.

Pour fixer leur allure, il faut donc distinguer :

a) les syllabes antétoniques,

b) la syllabe tonique,

c) les syllabes postoniques.

§ 1. — Durée des syllabes *antétoniques*.

298. — La montée mélodique et le crescendo dynamique entraînent les syllabes *antétoniques* vers la syllabe aiguë ; elles courent,

(1) Cf. *ci-dessus* ch. II, pp. 72-76.

(2) Bientôt nous verrons le *mot* lui-même *perdre* son individualité pour se *fondre* dans le mouvement rythmique et mélodique plus puissant de la phrase.

elles volent vers cet aimant qui les attire. Cette animation se fait sentir de préférence sur les premières syllabes des longs mots.

Si vive que soit cette allure, elle n'est jamais cependant assez rapide, *dans le chant*, pour modifier leur valeur temporelle ; le *tempérament quantitatif* (1) autorise à les compter pratiquement pour un temps simple. Il s'agit donc seulement d'une nuance délicate qu'il ne faut ni exagérer ni négliger ; elle donne aux mots une physionomie pleine de vie.

299. — Les mots *isolés* de deux ou trois syllabes n'admettent ni se prêtent guère à ces nuances, ils sont trop courts ; les plus longs s'y prêtent plus aisément. Un exemple :



Fig. 91.

L'élan à la fois mélodique, dynamique et quantitatif se fait progressivement sentir dès le début de la montée. Le poids matériel des syllabes se trouve par là-même légèrement modifié. Les deux ou trois premières sont vivement enlevées, surtout la deuxième et la troisième ; sur la quatrième et la cinquième une nuance très délicate d'ampleur est indiquée ; l'approche de l'accent l'exige, ainsi qu'on va le voir à l'instant.

Il va de soi pourtant que l'application de cette règle varie dans chaque cas, suivant la mélodie, le contexte, le goût personnel, etc.

§ 2. — Durée de la syllabe *tonique*.

300. — La *brièveté* de la syllabe *tonique isolée* a été prouvée solidement au chapitre V, art. 2 ; il faut bien s'entendre sur cette *brièveté*.

La syllabe *tonique* est *brève*, mais brève *comme les autres syllabes :* elle ne vaut qu'*un temps simple.*

Comme les autres syllabes aussi, la syllabe tonique peut, en

(1) Cf. *ci-dessus* ch. II, p. 72, n° 59.

entrant dans le concert du mot, recevoir des modifications légères de durée, des nuances d'amplification dont il faut tenir compte sous peine de passer à côté de l'art et de la beauté.

301. Nous venons de le voir, les syllabes qui la précèdent s'élancent d'abord vers elle avec animation ; à peine sont-elles proches de l'aiguë qu'elles modèrent leur allure. Ainsi en est-il dans l'exemple ci-dessus pour la quatrième et la cinquième syllabes ; c'est que tout en gravissant allègrement l'échelle des notes, il faut déjà penser à la retombée mélodique, surtout au *repos final*, qui ne sera gracieux et agréable que s'il est préparé par un léger retard qui affecte l'accent lui-même.

Ainsi donc, en arrivant au sommet de la voûte sonore, évitez l'ogive anguleuse, recherchez plutôt le plein cintre roman ; arrondissez le contour, et pour cela évitez de « frapper sèchement la syllabe accentuée, de l'écraser en pesant sur elle ; d'en retarder le mouvement, autrement que pour lui donner de l'élasticité ; enfin de la renforcer par un gonflement de la voix » (1).

Tout est prêt maintenant pour émettre la *dernière syllabe* du mot, qui, à certains égards, est plus importante que toutes les autres.

§ 3. — Durée des syllabes *postoniques*.

302. — Plus nous avançons dans notre analyse du *mot isolé* plus nous voyons ce « microcosme » s'éveiller à la vie ; à mesure que la *mélodie*, *l'intensité*, *la durée* le pénètrent, nous pressentons que le *rythme* va l'envahir à son tour ; encore un pas, lorsque nous aurons fixé la durée de la *syllabe finale du mot*, nous constaterons que ce but est atteint, parce que, par là même, nous aurons fixé le rythme.

A) *Syllabe finale du mot.*

303. — Cela est si vrai que nous ne pouvons traiter aisément de la *durée* des syllabes postoniques, surtout de la dernière, sans aborder la question du rythme des mots.

(1) Dom J. Pothier. *Principes...*, p. 9. — Ces indications correspondent exactement à ce que nous disions ci-dessus, n° 293, de la distribution de l'intensité dans la prononciation du mot latin.

On se rappelle, en effet, que « la longueur d'un son (note ou syllabe) est, dans le mouvement naturel du rythme, le signe de la fin des rythmes », (1) en d'autres termes, le signe de la thésis.

Or, comme on va le voir, il est de nombreuses circonstances mélodiques où la dernière syllabe des mots est longue, double

■. = ♩

et spécialement dans le mot isolé. De ce chef, l'étude de cette syllabe rentre dans celle du rythme du mot. Il en sera traité à l'article suivant.

On se bornera ici à parler de la syllabe pénultième des mots proparoxytons ou dactyliques : *Dóminus.*

B) *Pénultième des mots proparoxytons.*

304. — Dans les temps classiques, la pénultième des mots paroxytons « était certainement la syllabe la plus brève et la plus fugitive. Les Grecs la suppriment souvent, en transcrivant les mots latins ; ils orthographient

Κάτλος pour Cătŭlus — Λέντλος pour Léntŭlus
Ἄσκλον » Ascŭlum — Τοῦσκλον » Túscŭlum
ils rendent spécŭlum par σπέκλον
» títŭlus » τίτλος
» tábŭla » τάβλα

» Les Latins eux-mêmes, à force de l'abréger, finirent par la retrancher dans beaucoup de mots ; ils prononçaient *férclum* pour *férculum*, *cálda* pour *cálida*, *válde* pour *válide*...

305. — » Toutefois, lorsque la pénultième brève n'était pas supprimée, lorsqu'on se servait des formes pleines *ferculum*, *calida*, *valide*, elle se prononçait avec l'accent moyen, c'est-à-dire avec un son plus grave que la syllabe précédente, et plus aigu que la suivante. Elle était donc la syllabe la plus brève du mot, mais elle n'en était pas la syllabe la plus grave, la plus sourde » (2).

(1) Cf. T. 1, Ie partie, n° 80.
(2) Weil et Benloew, *Théorie générale...*, p. 25-26.

Déjà ci-dessus (1), nous avons figuré ce mouvement mélodique de la manière suivante :

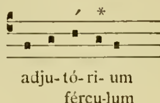


Fig. 92.

306. — Quoi qu'il en soit de cette explication de l'*accent moyen*, il est certain qu'elle est appuyée par de nombreuses antiennes ambrosiennes et grégoriennes qui adoptent cette forme descendante.

307. — Les transformations de la langue latine en langues romanes ne firent que développer cette tendance à la brièveté et précipiter la chute des pénultièmes brèves. C'est la première altération, dans l'ordre des temps, que la philologie ait à enregistrer au sujet de la disparition des voyelles.

Cette chute commence « dès les premiers siècles de l'Empire » pour certaines espèces de pénultièmes brèves, et se poursuit, pour les autres, d'étapes en étapes, en sorte que « la disparition, dans la plupart des cas, est un fait accompli avant la chute de la voyelle finale, chute qui se produisit vers le VIIe et le VIIIe siècle » (2).

308. — Tel est le fait. Quant à son explication, elle est donnée par Dom J. Pothier dans une excellente page que nous reproduisons ici :

« Une syllabe qui se trouve resserrée, comme l'est la pénultième non accentuée, entre deux plus importantes, est très exposée à souffrir de ce voisinage.

» C'est d'abord la syllabe qui la précède, qui tend à empiéter sur elle. Cette syllabe reçoit de l'accent tonique une force particulière, une ampleur envahissante. Sans être, du fait de l'accent, à proprement parler plus longue, surtout dans le sens métrique, néanmoins elle se trouve forcément plus ou moins élargie; par

(1) Ch. IV, p. 121.

(2) Pour les détails, consulter : A. HATZFELD, DARMESTETER et THOMAS, *Dictionnaire de la langue française*. 1er vol. *Traité de la formation de la langue française*, §§ 290 et 292.

suite elle surplombe, pour ainsi dire, de façon à en couvrir une partie comme de son ombre, la pénultième, qui s'efface d'autant.

» Quant à la syllabe qui suit, elle possède, elle aussi, une valeur plus grande, mais d'ordre différent. La syllabe accentuée a une valeur d'élan : c'est le départ ou le point culminant d'un mouvement rythmique; la syllabe finale a une valeur de pause et d'arrêt; c'est un point d'arrivée; la voix, en y arrivant, s'y arrête et s'y attarde plus ou moins, selon l'importance plus ou moins grande de la division.

» Cette force, cette ampleur, cette dilatation de la syllabe accentuée, d'une part; ce retard, cette tenue de la syllabe finale pour le phrasé, d'autre part, tout cela est un peu au dépens de la syllabe intermédiaire, qui ne possède, à son avantage, ni accent ni pause..., et reste toujours syllabe faible, etc. » (1).

309. — Contre cette faiblesse de la pénultième, et contre les altérations des autres syllabes, la cantilène grégorienne réagit de tout son pouvoir. Elle maintient intacte la prononciation de chaque syllabe, et s'efforce, par le moyen de *notes liquescentes*, de n'en perdre aucune parcelle. Quant à la pénultième non accentuée, elle en conserve l'énonciation intégrale, en la comptant toujours pour *un temps simple plein;* souvent même elle lui attribue un groupe de 2, 3, 4 notes et plus.

Aux cadences de membres et de phrases, ce procédé *devient une règle :* elle *allège* la syllabe accentuée en ne lui conservant qu'une note, et *alourdit* la pénultième en lui donnant plusieurs notes; c'est par centaines que se rencontrent des formules finales comme celles-ci :



Fig. 93.

Mais cette question des pénultièmes brèves chargées de notes est assez importante pour être traitée à part dans un chapitre spécial.

(1) *Revue du chant grégorien*, 1906, p. 121 : *De la syllabe pénultième des proparoxytons dans le chant grégorien.*

310. — La durée, ou mieux l'allure quantitative naturelle des mots latins isolés, des longs mots surtout, peut se résumer ainsi :

Les syllabes *antétoniques* courent d'un pas accéléré vers l'accent ;

La syllabe *tonique*, brève, légère, mais doucement arrondie, est comme la clé de voûte de ce petit édifice rythmique ;

Les syllabes *postoniques* s'en éloignent au contraire lentement et comme à regret.

C'est déjà, en raccourci, le retard demandé par Guy d'Arezzo à la fin des membres et des phrases.

ARTICLE IV. — RYTHME ET EXÉCUTION DU MOT LATIN ISOLÉ.

§ 1. — Le rythme et le mot latin.

A. *Le rythme normal du mot latin.*

311. — *Enseignement des grammairiens anciens.* — Commençons par ce texte de *Denys d'Halicarnasse :*

« Omne nomen et verbum et quaevis alia pars orationis, modo non sit monosyllaba, *numero quodam* profertur; idem vero et *pedem* et *rythmum* voco » (1).

Nous traduisons librement, mais exactement : Tout mot est *un rythme*, pourvu qu'il ne soit pas monosyllabe.

Ce qu'expliquent plus clairement encore les textes de Terentianus et de Diomède cités plus haut, ch. II, p. 60.

312. — D'abord *Terentianus :*

« Ergo cum duas videbis esse vinctas syllabas,
effici *pedem* necesse est, sint breves ambae licet :
una longa non valebit edere ex sese pedem,
ictibus quia fit duobus, non gemello tempore » (2).

313. — Et encore *Diomède :*

« Ergo una longa *pedem* non valebit efficere quia ictibus duobus *arsis* et *thesis*, non gemello tempore, perquirenda est » (3).

(1) *Traité de la Disposition des mots*, ch. XVII. Edit. de Leipzig. p. 104.

(2) *De Metris*, v. 1340-1343. — Keil, vol. VI, p. 365-366.

(3) *Art gramm.* Lib. III, *De Pedibus.* — Keil, vol. I, p. 475, lin. 3-4. — Ce texte sera cité tout au long dans l'Appendice, à propos des mots *arsis* et *thesis.*

314. — Autre texte d'*Aristoxène :*

« Ce qui nous sert à marquer le rythme et à le rendre sensible, c'est le *pied*, pris isolément ou en série. Ces pieds se composent, les uns de deux temps : le temps d'*en haut*, arsis, et le temps d'*en bas*, thésis; d'autres de trois temps, deux en haut et un en bas, ou bien un en haut et deux en bas; d'autres enfin de quatre temps, deux en haut et deux en bas. Il est donc bien manifeste qu'il ne peut y avoir un pied d'un seul temps, puisque une seule figure (1) ne fait pas de division de temps. Sans division de temps, en effet, un pied ne semble pas pouvoir exister » (2).

315. — Ces textes s'éclairent et se complètent l'un l'autre. Leur doctrine peut se résumer ainsi :

a) Sauf le monosyllabe, tout mot est un rythme (Denys d'Halicarnasse);

b) même un mot de deux syllabes brèves (Terentianus);

c) et chaque syllabe a son ictus individuel, est un temps premier; à la première convient l'arsis, à la seconde, la thésis (Diomède).

316. — Il est à remarquer que l'enseignement rythmique des anciens ne fait jamais mention de l'*intensité*, mais seulement de la *durée* des syllabes, et de leur place à l'arsis ou à la thésis, au « temps *en haut* » ou au « temps *en bas* », selon les expressions d'Aristoxène.

317. — *Principes fondamentaux de rythmique.* — Rien de plus clair, rien aussi de plus conforme aux principes exposés dans la Première partie du *Nombre Musical* (ch. V, nos 57-58, p. 44) :

« Il faut nécessairement au moins deux ictus individuels — égaux

(1) « Figure » explique M. Laloy, (*Aristoxène...* p. 298), a ici le sens de temps rythmique, levé ou frappé.

(2) R. WESTPHAL, *Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker.* P. 33. M. 1-18. — « Que le pied, continue Aristoxène, prenne plus de deux figures, il faut en accuser les dimensions des pieds. Les petits pieds, en effet, dont la dimension peut facilement se saisir d'un coup, sont suffisamment sensibles rien que par deux figures. Mais, avec les grands pieds, c'est le contraire qui se produit. Ayant une dimension difficile à saisir d'un coup, ils ont besoin de plusieurs figures pour que, divisée en plusieurs portions, la dimension du pied entier devienne plus sensible. On montrera plus loin pour quelle raison les figures que le pied emploie selon sa propre puissance ne peuvent être plus de quatre. »

ou inégaux en durée — pour former le plus petit rythme possible; une seule longue de deux ou trois temps simples ne peut donner naissance à un rythme ».

Puis nous donnions cet exemple d'un rythme simple ou élémentaire, arsis unaire et thésis binaire :

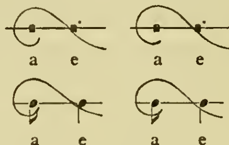


Fig. 94.

à l'aide duquel nous introduisions les notions d'*élan* et de *repos*, d'*arsis* et de *thésis*, qui sont de l'essence même du rythme.

Un peu plus loin, n° 113, nous enseignions que l'*arsis*, ainsi que vient de le dire Aristoxène, peut se développer et s'étendre à tout un temps composé, soit binaire, soit ternaire :



Fig. 95.

Il fallait rappeler ces deux principes. Reste maintenant à les appliquer aux *mots latins*.

318. — *Application de ces principes au mot latin.* — Les *groupes de syllabes* qu'on appelle *mots* ont en effet de grandes analogies avec les *groupes de notes;* souvent il est permis de les assimiler, au point de vue rythmique, et de leur appliquer les mêmes règles.

Nous n'avons pour cela qu'à rapprocher, des textes des auteurs latins que nous venons de citer, la doctrine de Dom J. Pothier rappelée en tête de ce chapitre.

319. — Chaque mot *isolé*, pris en soi, est l'énoncé d'*une* idée. L'idée n'est exprimée que si les syllabes, au lieu d'être simplement juxtaposées, sont mises en relation les unes avec les autres pour former un mouvement unique, complet, qui se suffit à lui-même.

En d'autres termes, tout mot *isolé* forme un rythme, qui se termine à la *thésis*, c'est-à-dire à l'ictus ou touchement rythmique.

A l'accent, qui précède la thésis, correspond l'*arsis*. Et ce qui fait l'unité du mot latin, c'est précisément cette union de l'arsis et de la thésis, cette retombée de l'accent sur la finale.

320. — Cette notion du rythme du mot *isolé*, qui est celle de Dom J. Pothier, interprète fidèle de la pensée des anciens, cadre merveilleusement avec tout ce que nous avons vu jusqu'ici.

Dans les articles précédents du présent chapitre, nous avons montré comment la mélodie, l'intensité et la durée des mots latins conspirent pour fondre les syllabes en une seule unité : « La montée mélodique et le crescendo dynamique, disions-nous n° 298, entraînent les syllabes antétoniques vers la syllabe aiguë ; elles courent, elles volent vers cet aimant qui les attire ».

La syllabe aiguë à son tour possède toutes les qualités qui conviennent à l'arsis du rythme ; nous savons, par notre longue étude du ch. V, que la syllabe d'accent tonique latin, au point de vue mélodique, quantitatif et intensif, est aiguë, brève et forte.

Or l'acuité, la brièveté, une discrète intensité sont précisément les caractères de l'élan ou arsis dans le rythme naturel.

321. — Un élan suivi d'une retombée, le centre du mot et son principe de vie, tel est donc le *rôle*, tout *spirituel*, de l'accent dans le mot latin; telle est aussi, croyons-nous, la caractéristique essentielle de l'accent latin. Avant toute autre chose, il est un élan; et c'est sans doute parce qu'il est élan, qu'il fut à l'origine et qu'il est resté, jusqu'à l'époque de la décadence de la langue latine, aigu et bref; pour cela aussi qu'il est devenu légèrement intensif.

Et l'étude détaillée et impartiale de tout le répertoire grégorien que nous allons tenter maintenant ne fera que confirmer cette assertion.

322. — On le voit, l'influence de l'accent aigu dépasse de beaucoup la syllabe qui le porte ; elle s'étend à toutes les syllabes du mot. Et c'est pourquoi nous étions fondé à distinguer plus haut l'*accent* qui appartient à la seule syllabe accentuée, et l'*accentuation* qui englobe le mot tout entier.

C'est la justification absolue de l'adage des anciens : « *accentus, anima vocis* ».

323. — Notons encore que le rôle arsique normal de l'accent diffère un peu selon que le mot est spondaïque ou dactylique.

Le rythme du spondée est celui-ci :



Fig. 96.

finale à la thésis, accent à l'arsis simple du rythme *élémentaire.*

Celui du dactyle :

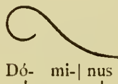


Fig. 97.

finale à la thésis, accent à l'arsis composée du rythme *simple.*

Toutes ces notions s'éclaireront par la suite.

324. — Telle est la physionomie *normale* du mot latin *isolé*, pris *en soi*, c'est-à-dire *abstraction faite de sa position dans une mélodie quelconque.*

Mais il est bien clair qu'en entrant dans un tout, il peut perdre ou modifier quelque chose de sa personnalité. D'où, dans la pratique, la très importante distinction entre mots-rythmes et mots-temps.

B. *Distinction entre mots-rythmes et mots-temps.*

325. — Il faut se rappeler ici la distinction fondamentale établie plus haut (1) entre les *groupes-rythmes* et les *groupes-temps :*

a) les *premiers*, caractérisés par le posé rythmique qui affecte la dernière note, double ou simple :



Fig. 98.

(1) Ier vol. IIe partie, nos 266 et suiv.

b) les *seconds*, par l'absence de posé rythmique sur cette même note, par exemple les trois groupes suivants :



Fig. 99.

326. — Une distinction identique doit être établie entre les *mots-rythmes* et les *mots-temps*.

Ceci n'est pas en contradiction avec ce que nous ont dit les auteurs cités ci-dessus, mais complète leur doctrine (1).

Tous les mots, sans exception, on le verra dans la suite, rentrent dans l'une ou l'autre de ces deux catégories.

Nous n'avons donc qu'à répéter littéralement ce que nous avons dit des *groupes*, en l'appliquant aux *mots*.

1° MOTS-RYTHMES.

327. — Le *mot-rythme* (ou mot rythmé) est celui qui, avec ses seules ressources, possède tout ce qu'il faut pour constituer un *rythme complet*, élémentaire ou composé, c'est-à-dire, au moins un *élan* et un *repos ictique*.

Le *mot-rythme* a donc nécessairement sur sa dernière syllabe un ictus ou touchement rythmique, ce qui peut arriver de deux manières :

328. — *a*) La dernière syllabe, sur laquelle tombe le touchement final, est chantée sur une note longue (▪.).

Le mot jouit alors, comme tout rythme, d'un élan et d'un repos, si c'est un *rythme simple*, ou de plusieurs élans et appuis, s'il s'agit d'un long mot pouvant former un *rythme composé*.

(1) Les auteurs de l'antiquité, cités en tête de ce paragraphe, ne nous ont pas donné la doctrine complète sur le rôle du mot dans le rythme ; traitant des pieds métriques isolés, ils disent : « Tout mot est un pied, tout mot est un rythme » ; ils ne vont pas plus loin. Au reste, il ne faut chercher chez eux ni la précision ni la plénitude de la théorie, et nous sommes obligés de les compléter, surtout en ce qui concerne la phrase.

Ex. mots-rythmes simples :

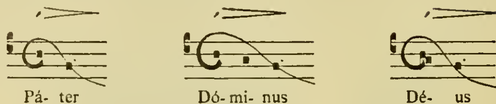


Fig. 100.

De tels *mots-rythmes* terminent ordinairement une incise, un membre, une phrase.

329. — *b*) La dernière syllabe, sur laquelle tombe le touchement final, ne vaut qu'un temps simple.

Exemple :

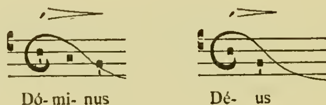


Fig. 101.

Les mots ainsi notés sont également *rythmés*, mais ils sont toujours au centre d'une division rythmique, et suivis soit d'un mot, soit d'une note ou d'un groupe auquel ils se rattachent étroitement pour former un temps composé.

Cette seconde manière de rythmer se rattachant à l'*enchaînement des mots*, il en sera traité plus loin (Ch. VII).

2° MOTS-TEMPS.

330. — Le *mot-temps* est celui qui est privé d'*ictus rythmique* sur sa dernière syllabe.

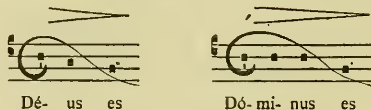


Fig. 102.

Les deux syllabes du mot *Deus* forment un temps composé binaire arsique, les trois de *Dominus* un temps composé ternaire également arsique.

331. — Les *mots-temps* ne peuvent donner le sentiment d'une fin définitive, ils sont toujours *postictiques* ou *féminins* (1). Ils appellent après eux une suite mélodique et rythmique, ou, au moins, une note finale ictique pour y appuyer le repos définitif du rythme.

Le *mot-temps* n'est qu'une partie de rythme, un membre isolé qui demande son complément ; par lui-même, il n'a pas de place fixe dans le rythme, et celui-ci en fait, selon son gré, une arsis ou une thésis.

332. — La place normale de l'étude des mots-temps paraît bien être, elle aussi, au chapitre suivant : *De l'enchaînement des mots.*

Il est clair, en effet, par ce que nous venons de dire, que ces mots ne sont pas isolés, qu'ils appartiennent déjà à une incise, et ne peuvent former un rythme qu'avec l'aide d'une syllabe supplémentaire ou d'un autre mot.

Si quelques mots-temps sont compris dans le tableau général hors texte qui suit, c'est parce que, en fait, l'alliance est telle entre les deux mots qu'ils doivent être émis *quasi in unum*, et qu'ainsi le tableau est plus complet.

Nous nous en tiendrons, dans ce chapitre, à l'étude des mots-rythmes.

§ 2. — Etude des mots-rythmes isolés. (2)

333. — Un mot est *rythmé*, avons-nous dit, lorsque sa dernière syllabe est affectée d'un touchement ou ictus rythmique.

Trois cas peuvent se présenter :

a) La dernière syllabe est doublée ■. = ♩

b) » » » » un peu retardée ■ = ♪

c) » » » » simplement appuyée ■ = ♪

Il ne sera question, pour le moment, que du premier cas : les deux autres, en effet, supposent une suite, et ne peuvent donc concerner les mots *isolés*.

(1) 1[er] vol. 1[e] partie, n[os] 132-134.
(2) » II[e] partie, ch. VI, art. 2, pp. 241 et suiv.

A. *Schéma rythmique des cadences verbales, base du rythme des mots isolés.*

334. — Avant d'aborder l'étude complète et détaillée du mot latin considéré dans son ensemble, il est peut-être bon de dessiner rapidement le rythme des dernières syllabes des mots, en leur appliquant les principes de rythmique établis au tome Ier. C'est en effet le rythme des dernières syllabes du mot qui conditionne et commande celui du mot entier.

Nous n'avons pour cela qu'à dessiner le rythme général des mots de deux et de trois syllabes.

1° MOTS-RYTHMES DE DEUX SYLLABES.

Trois temps simples.

335. — Le *type rythmique pur* de deux notes est le suivant :

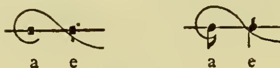


Fig. 103.

Un temps à l'arsis, deux temps à la thésis; c'est l'application du principe de sens commun bien connu : brièveté à l'élan, longueur au repos (1); principe qui ne vaut d'ailleurs que pour le rythme élémentaire, lorsqu'*un temps simple* s'oppose à *deux temps simples.*

336. — Appliquons ce type primitif au mot latin de deux syllabes, en y ajoutant d'abord seulement la mélodie qui convient à l'accent tonique :

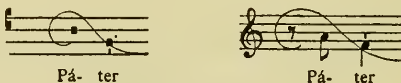


Fig. 104.

337. — Allons plus loin, et ajoutons encore la légère intensité de l'accent latin usitée au IVe et Ve siècle.

En effet, « un rythme parfait ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons; mais... l'*intensité* joue indifféremment son rôle soit à l'élan soit au repos » (2).

(1) 1er vol. 1e partie, n° 59 et suiv.
(2) « » n° 98 et suiv.

D'où, en principe, un double type :

a) rythme ictique faible, quand la thésis est plus faible que l'élan :

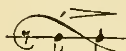



Fig. 105.

b) rythme ictique fort, quand la thésis est plus forte que l'élan :

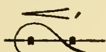
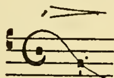
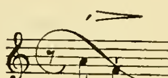



Fig. 106.

338. — Seul, le premier de ces rythmes est compatible avec la nature du mot latin de deux syllabes :



Pá- ter
Tú es



Pá- ter
Tú es

Fig. 107.

339. — Le rythme ictique *fort* trouverait son emploi dans la langue française; les mots à finale masculine s'y adaptent naturellement :

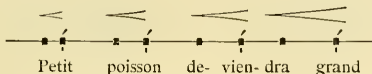


Fig. 108.

2° MOTS-RYTHMES DE TROIS SYLLABES.

Quatre temps simples.

340. — Les *rythmes purs typiques* de trois sons fournissent trois formes qui ne varient que *par la place de l'intensité* (1) :

a) intensité au *début*, rythme simple, arsis binaire, chute ictique faible :

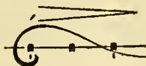



Fig. 109.

(1) 1e partie, p. 75.

b) intensité au *milieu*, rythme simple, arsis binaire avec 2me temps de l'arsis fort, chute ictique faible :

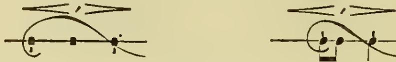


Fig. 110.

c) intensité à la *fin*, rythme simple, arsis binaire, chute ictique forte :

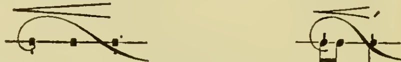


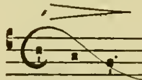
Fig. 111.

341. — De son côté, la langue latine ne présente que deux types trisyllabiques de cadences verbales :

1° le type *dactylique : Dóminus*, acuité et intensité sur la 1re syllabe ;

2° le type *spondaïque : redémptor*, acuité et intensité sur la 2me syllabe.

Le premier, dactylique, s'adapte de lui-même à la forme rythmique *a* ci-dessus :



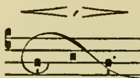
Dó- mi- nus
ná- tus est



Dó- mi- nus
ná- tus est

Fig. 112.

Le second, spondaïque, trouve dans la forme *b* son modèle parfait :



re- démptor
a- má- vi



re- dém-ptor
a- má- vi

Fig. 113.

La forme *c* n'a pas d'équivalent *syllabique* en latin dans le mot isolé.

342. — Dans le motif verbal *nátus est*, le monosyllabe *est*, *grammaticalement* accentué, perd son accent. L'étude des cursus toniques en donnera plus loin des preuves abondantes.

REMARQUE SUR LA SÉPARATION DE L'ICTUS ET DE L'ACCENT TONIQUE.

343. — La séparation de l'ictus rythmique et de l'accent tonique dans l'exemple *redémptor* n'a rien qui puisse surprendre ceux qui nous ont suivi jusqu'ici.

Ces applications en effet sont strictement conformes aux principes généraux du rythme simple.

344. — Il faut le répéter : ce qui détermine la place des touchements et le rythme, ce n'est ni l'*acuité* de l'accent, ni son *intensité;* c'est le *mouvement*, fondé sur la *valeur quantitative* des notes et des syllabes.

Dans la métrique classique, grecque ou latine, par brèves (◡) et longues (-), les syllabes longues portaient les *temps marqués*, comme l'on dit aujourd'hui : le poète n'avait cure ni de l'accentuation mélodique verbale, ni de l'intensité des syllabes.

Il en va de même dans notre rythmique tonique grégorienne : c'est toujours la syllabe longue qui porte le touchement rythmique. Si deux notes ou deux syllabes distinctement exprimées forment un *temps composé* binaire, la première de ces notes ou syllabes est affectée d'un touchement, quelle que soit l'intensité ou l'acuité de ces syllabes.

345. — Précisons. Dans ce motif :



Fig. 114.

changez la *mélodie*, supprimez l'*acuité* de l'accent, et chantez :



Fig. 115.

la *mélodie*, seule, est modifiée ; l'*intensité* et le *mouvement rythmique* demeurent intacts.

Changez maintenant l'*intensité* des syllabes, revenez à la mélodie primitive, et chantez :



Fig. 116.

toujours le *mouvement rythmique* demeure le même; seule la qualité *intensive* est transposée : en *a)* la cadence est *faible*, en *b)* elle est *forte*.

346. — La séparation de l'ictus et de l'accent latin est donc un fait rythmique de nature régulière. Le jeu libre entre l'intensité et le touchement rythmique est un des facteurs les plus puissants de la beauté mélodique : cette liberté, cette variété, ce mélange de concordances et de contrastes produisent la plus agréable impression sur les auditeurs capables de saisir et de comprendre.

Il sera démontré bientôt que cette façon de faire est aussi conforme à la nature de l'accent et du mot latin, tel qu'il était prononcé dans la liturgie vers le IVe et le Ve siècle.

B. *Rythme complet et détaillé des mots latins isolés.*

347. — En rythmant les mots de deux et de trois syllabes, nous avons appris à rythmer *les cadences* de tous les mots latins isolés, même des plus longs; car elles sont invariablement ou spondaïques ou dactyliques.

Il reste donc simplement à fixer la rythmique des *syllabes anté-toniques* de ces longs mots, c'est-à-dire à placer sur elles les touchements rythmiques.

Nous profiterons de cette étude

a) pour examiner en même temps le jeu de tous les ordres — mélodie, intensité, quantité, rythme — qui entrent dans la composition de ces petites incises musicales qu'on appelle *mots ;*

b) pour analyser leurs relations réciproques, l'aisance, la variété de leurs mouvements, leur indépendance et cependant leur entente mutuelle;

Mots rythmés de quatre syllabes et au delà.

1re Section.

Mots paroxytons ou spondaïques avec accent unaire.

Ordre rythmique : ictus : arsis et thésis — a a a t
» *intensif :* intensité verbale
» *mélodique :* accents tonique et secondaires / accents graves

1. lá- bor
2. la- bó- ra
3. lá- bo- rá- vi
4. la- bó- ra- ví- sti
5. lá- bo- rá- ve- rá- mus
6. ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes
7. és tu
8. dé te
9. tu és spes mé- a

2e Section.

Mots paroxytons ou spondaïques, dactylisés, soit, 2 notes sur a syllabe accentuée.

Ordre rythmique : ictus : arsis et thésis — a a a a t
» *intensif :* intensité verbale
» *mélodique :* accents tonique et secondaires / accents graves

10. lá- bor
11. la- bó- ra
12. lá- bo- rá- vi
13. la- bó- ra- ví- sti
14. lá- bo- rá- ve- rá- mus
15. ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes
16. és tu
17. dé te
18. tu és spes mé- a

3e Section.

Mots proparoxytons ou dactyliques.

Ordre rythmique : ictus : arsis et thésis — a a a a t
» *intensif :* intensité verbale
» *mélodique :* accents tonique et secondaires / accents graves

19. mó- ne- o
20. mo- nú- i- mus
21. mó- nu- é- ri- mus
22. ju- di- ci- á- li- ter
23. có- gi- tá- ti- ó- ni- bus
24. ju- stí- fi- cá- ti- ó- ni- bus
25. Dé- us es
26. di- gná- tus és
27. ín- ve- né- runt me
28. ab- ó- mi- ná- tus sum

4e Section.

Modifications des touchements, à cause de l'allongement de l'une des syllabes antétoniques.

Ordre rythmique : ictus : arsis et thésis — a a a a t
» *intensif :* intensité verbale
» *mélodique :* accents tonique et secondaires / accents graves

29. lá- bo- rá- vi
30. la- bó- ra- ví- sti
31. lá- bo- rá- ve- rá- mus
32. ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

c) pour montrer enfin comment tout ce jeu aboutit à une harmonie, à une synthèse artistique que seuls les initiés peuvent apprécier et goûter. Il en est de la *rythmique* comme de la science des accords : le vulgaire écoute avec un plaisir quelconque une fugue de Bach, une messe de Palestrina, une symphonie de Beethoven; mais seuls les connaisseurs peuvent découvrir l'art, la science, l'inspiration profonde de ces grandes œuvres, et trouver, dans leur analyse, les joies intimes de l'intelligence et du cœur.

348. — Le tableau ci-contre nous aidera dans cette étude, et les pages qui vont suivre n'en seront que l'explication.

Les légendes ajoutées au tableau dispensent d'en faire la description : le lecteur, avant d'aller plus loin, voudra bien en étudier lui-même avec soin la disposition.

349. — Nos recherches, nous l'avons dit, doivent porter sur les relations et les contrastes, sur le jeu qui existe entre les différents ordres, accent tonique, accent secondaire, ictus rythmique, quantité, arsis et thésis. Or, s'il est vrai de dire que chacun de ces phénomènes possède sa règle spéciale, selon laquelle il choisit la syllabe qui lui convient, il est également vrai d'affirmer que ces règles, si différentes entre elles, ont un point commun qui les relie :

Toutes adoptent une marche rétrograde pour trouver chacune la syllabe de son choix :

1° *L'accent tonique*, lui, part de la dernière syllabe du mot, et, en *remontant*, — « *retrorsum* » dit Donat (1) — se place sur la première syllabe qui n'est pas une pénultième faible :

2 — 1   3 — 2 — 1
Labora-re,   *Labora-vi-mus*

2° *L'accent secondaire*, à son tour, part de la *syllabe tonique* et, en *reculant*, se fixe de deux en deux syllabes :

2 — 1 2 — 1   2 — 1 2 — 1 2 — 1
Labó-ra-vi-sti,   *Lá-bo-rá-ve-ra-mus*

(1) Cf. ci-dessus, ch IV, pp. 122-126.

3° *L'ictus rythmique* n'agit pas autrement : son point de départ est la dernière syllabe, syllabe de repos; et, en *rétrogradant*, il s'installe également de deux en deux syllabes, sans se préoccuper de coïncider ni avec l'accent tonique ni avec les accents secondaires.

350. — En sorte que

a) si les cadences des mots sont *dactyliques*, tous les accents et tous les ictus se rencontrent sur les mêmes syllabes :

Labóribús *Labóravérimús*

b) si, au contraire, les cadences sont *spondaïques*, accents et ictus ne vont plus d'accord, mais se contrarient d'un bout à l'autre du mot :

Labóravísti *Láboráverámus*

Ces principes posés, passons à l'explication du tableau, section par section.

1re SECTION. — MOTS PAROXYTONS OU SPONDAÏQUES.

1° Mots de deux syllabes.

1 *Lábor.*

351. — Deux points à fixer : *a)* place de l'ictus, *b)* rythme composé par arsis et thésis.

a) Place de l'ictus. — Ce mot est si court qu'il ne donne pas lieu à un ictus rythmique avant l'accent; la vraie place de l'ictus serait, en remontant, sur un demi-soupir :



Fig. 117.

b) Mouvement rythmique et chironomie. — Pas de doute, l'accent *unaire* appartient à l'*arsis*, la syllabe finale *longue* à la *thésis*.

La *chironomie* indiquée ne fait que reproduire le mouvement rythmique.

2° Mots de trois syllabes.

2 *Labóra.*

352. — *a) Place des ictus.* Cette fois, la syllabe *antétonique* se trouve à point pour supporter un ictus rythmique, puisque les ictus se posent de deux en deux syllabes, en rétrogradant, à partir de la dernière syllabe, favorisée elle-même du touchement final de repos :

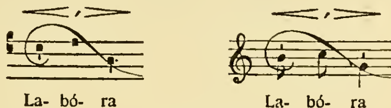


Fig. 118.

b) Mouvement rythmique et chironomie. — Les deux premières syllabes reviennent de droit à l'arsis, et forment un temps composé binaire; la dernière syllabe convient naturellement à la thésis.

3° Mots de quatre syllabes et plus.

3 *Laborávi* 4 *Laboravísti* 5 *Laboraverámus* 6 *Justificatiónes*

353. — Ces mots, de longueur différente, doivent être étudiés en même temps. Ils nous donnent l'occasion d'examiner de plus près et d'appliquer dans tous ses détails la *loi de recul* qui préside aux placements des accents *toniques* ou *secondaires*, et par là-même, de vérifier l'exactitude de l'expression « *retrorsum* » employée par Donat dans le texte cité plus haut. Cette constatation aura aussi l'avantage de préparer certains lecteurs à accepter, sans trop de difficulté, cette *même loi de rétrogradation*, lorsqu'elle s'appliquera, quoique d'une autre manière, à la fixation des *touchements rythmiques* sur les syllabes des mêmes mots (1).

(1) « Omnes syllabae tam nominum quam verborum, seu cujuslibet partis, *a fine, non principio* numerantur », dit S. Aldhelm (VIIIe s.), parlant de l'attribution des syllabes du mot à l'arsis ou à la thésis. *Lib. de Septenario et de Metris*, MIGNE, *Pat. lat.* t. LXXXIX, col. 201. — Cette « loi de recul » se vérifie d'ailleurs partout. C'est ainsi que M. M. Emmanuel, traitant de la poésie grecque, déclare formellement : « Dans la majorité des cas, c'est la dernière mesure du vers qui impose sa battue au vers entier, et il en est des rythmes d'un vers grec comme des sons d'une cantilène : c'est par le dernier mètre qu'on assied le rythme du vers, comme c'est par la finale mélodique qu'on établit rétrospectivement le mode ». *Encyclopédie de la Musique*, p. 473.

354. — *a) Place de l'accent tonique dans tous les mots de la 1re section, tous spondaïques.*

Règle : Dans tous ces mots, en comptant 1 à partir de la *dernière syllabe*, l'accent se place sur la pénultième, 2 :

1	Lá-bor (2 1)
2	La-bó-ra (2 1)
3	La-bo-rá-vi (2 1)
4	La-bo-ra-vísti (2 1)
5	La-bo-ra-ve-rámus (2 1)
6	Ju-sti- fi-ca-ti- ó-nes (2 1)

Fig. 119.

On remarquera que l'accent ne s'attache à aucune syllabe particulière, quoique les racines soient les mêmes dans les cinq premiers mots : il abandonne avec facilité la syllabe qu'il affectait précédemment, pour se porter, suivant la règle, sur la pénultième. C'est-à-dire que l'accent *avance* d'une syllabe à mesure que le mot s'*allonge*.

Inversement il *recule* si l'on part du mot le plus long, les dernières syllabes disparaissant successivement :

6	Ju-sti- fi-ca-ti- ó-nes (2 1)
5	La-bo-ra-ve-rámus (2 1)
4	La-bo-ra-vísti (2 1)
3	La-bo-rá-vi (2 1)
2	La-bó-ra (2 1)
1	Lá-bor (2 1)

Fig. 120.

On peut indifféremment envisager ce fait du *déplacement* de l'accent sous ces deux aspects : avance ou recul, il n'importe ; toujours, malgré l'attrait de la racine, la même dans les cinq premiers mots, l'accent avance ou recule pour atteindre la place qui lui est assignée par la règle, à savoir la syllabe pénultième.

355. — *b) Place des accents secondaires.*

Règle : Les accents secondaires se placent, à partir de l'*accent tonique*, en rétrogradant, de deux en deux syllabes.

						′	
1						la-	bor
						′	
2						la-bo-	ra
				2	1	′	
3				lá-	bo-	ra-	vi
			2	1		′	
4			la-	bó-	ra-	vi-	sti
		2	1	2	1	′	
5		lá-	bo-	rá-	ve-	ra-	mus
		2	1	2	1	′	
6	Ju-	stí-	fi-	cá-	ti-	o-	nes

Fig. 121.

La mélodie grégorienne confirme assez souvent cette accentuation (1) : de même qu'elle se plaît à signaler l'accent tonique par une note élevée, de même elle accorde volontiers une note aiguë à l'accent secondaire.

Ces deux accents sont en effet de même nature ; ils appartiennent l'un et l'autre à l'*ordre mélodique* et à l'*ordre intensif*, quoiqu'à des degrés différents. En conséquence ils n'appartiennent pas à l'ordre *rythmique* proprement dit.

356. — *c) Place des ictus ou touchements rythmiques.*

Les *touchements rythmiques,* au contraire, appartiennent, et exclusivement, à l'*ordre rythmique*. Leur attribution précise aux notes et aux syllabes fixe la marche du rythme, en constituant les groupes binaires ou ternaires qui sont à sa base ; et il

(1) La mélodie peut, à son gré, changer la marche binaire des accents secondaires en marche ternaire ; que ceci soit bien entendu. Ici, nous énonçons simplement le principe général applicable aux mots *isolés*, rien de plus. Des explications sur ce point viendront à leur place.

suffit ensuite, pour achever enfin l'unité du mot et lui donner sa vie, de répartir, sur chacun de ces groupes syllabiques, les *arsis* et les *thésis*, opération dernière et de toutes la plus noble et la plus artistique. Ceci a été fait déjà pour les mots *lábor* et *labóra.*

RÈGLE : Les touchements rythmiques se placent, à partir de la *dernière syllabe*, en rétrogradant de deux en deux syllabes.

La loi qui règle la place des touchements ne peut être ni celle de l'accent tonique, ni celle de l'accent secondaire, puisque son but est tout différent. Cependant, comme celles-ci, elle exige une marche rétrograde : son point de départ se trouve naturellement sur la *dernière* syllabe du mot, *syllabe longue*, *syllabe de repos principal et final;* et c'est en remontant que les appuis secondaires du rythme se placeront de deux en deux syllabes. En latin, surtout en latin chanté, la finale des mots isolés a toujours assez de *consistance* pour supporter un repos décisif; sur cette syllabe cesse de couler, s'étale doucement, et expire enfin le flot de la mélodie.

Il faut reprendre, sans se lasser, les mêmes exemples, en ajoutant, cette fois, *sous les syllabes*, les touchements rythmiques, et en maintenant tous les accents toniques et secondaires au-dessus des mêmes syllabes (Voir aussi le tableau général) :

1 lá-bor

2 la-bó-ra

3 lá-bo-rá-vi

4 la-bó-ra-ví-sti

5 lá-bo-rá-ve-rá-mus

6 Jus-tí-fi-cá-ti-ó-nes

Fig. 122.

On le voit : tous les ictus rythmiques se glissent sous les syllabes privées d'accent ou tonique ou secondaire, en sorte que ictus et accents se succèdent en alternant régulièrement et sans se

rencontrer jamais. Rien n'est plus propre, ce nous semble, à bien faire comprendre la différence radicale entre l'*ordre intensif*, représenté par l'*accent*, et l'*ordre rythmique ou de mouvement.*

357. — En *battant* avec la main le plus long mot, *justificatiónes*, on obtient une suite de mesures à deux temps, dont le baissé atone est faible et le levé plus fort :

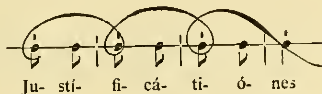


Fig. 123.

Encore que pour le cas présent — on le verra bientôt — cette observation soit plus théorique que pratique, il fallait la faire, et signaler, jusque dans leurs plus infimes manifestations et jusque dans les fondations les plus profondes de l'édifice rythmique, *ces ondulations intensives alternant librement avec les touchements doux et faibles du rythme.*

Ici, à peine sont-elles perceptibles, parce que trop courtes et trop répétées; mais bientôt, avec les incises et les phrases, avec le grand rythme en un mot, on verra ces ondulations se développer, s'étendre, se gonfler en longues et puissantes vagues. On comprendra clairement alors comment ce jeu libre et varié entre intensités et touchements, c'est-à-dire, pour parler net, *cet affranchissement du temps fort*, constitue pour les mélodies grégoriennes, pour toute musique, pour tous les arts de mouvement, une source inépuisable de beauté.

358. — *d) Place des arsis et des thésis rythmiques composées.*

Les mots de deux et de trois syllabes ont été rythmés ci-dessus, pp. 252-254; le rythme *simple*, une seule arsis, une seule thésis, a suffi. Restent, toujours 1re section, les types de quatre à sept syllabes.

Avec ces longs mots, le rythme *simple* n'est plus de mise, il faut en venir au rythme *composé*. Un rythme est composé, lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis, en d'autres termes, plus de deux temps, simples ou composés (1).

(1) Ier vol. 1re partie, n° 135.

Le plus petit rythme *composé* est le suivant :



Fig. 124.

Pour la place des arsis et des thésis, ce rythme, tel qu'il se présente, prête à deux combinaisons :



un élan, deux thésis.



deux élans, une thésis.

Fig. 125.

Laquelle choisir?

Si nous appliquons ce type pur de rythme au mot latin *laborávi* avec sa mélodie naturelle, nous sommes aussitôt fixés : elle nous invite à donner à l'arsis l'accent aigu et toutes les notes qui montent vers lui, et à la thésis la dernière syllabe; soit deux élans, une thésis.



Fig. 126.

359. — Rien de plus naturel que d'associer, d'une part l'*élan mélodique* et l'*élan rythmique*, d'autre part la *retombée mélodique* et la *cadence rythmique*. Il y a en effet entre mélodie et rythme une étroite connexité; ils tendent toujours à se réunir. Dans tout rythme, et spécialement dans le rythme phraséologique, la *direction ascendante* du mouvement mélodique a une affinité intime avec l'*élan* rythmique ; la *direction* descendante de ce même mouvement sympathise avec la *déposition* du rythme.

En effet, chacune de ces directions possède un caractère particulier qui correspond exactement à l'élan et à la déposition du mouvement rythmique.

« Le *mouvement ascendant* de la mélodie, dit M. H. Riemann, correspond, en tant qu'augmentation de vie, à une gradation ». C'est aussi le sentiment que nous donne l'élan rythmique.

« Le *mouvement descendant*, continue le même auteur, correspond, en tant que diminution de vie, à une détente ». C'est aussi le sentiment que donne le mouvement rythmique tendant vers le *repos* et y parvenant enfin.

« D'où il ressort que les courbes de la mélodie peuvent être mises en relation avec les mouvements de l'âme dans les diverses émotions. Le *mouvement positif* (ascendant) est l'expression du désir, de la convoitise, de l'effort, du vouloir, de l'assaut, » tout comme l'élan rythmique; « le *mouvement négatif* (descendant) celle du renoncement, de l'abattement, du retour sur soi-même, de l'apaisement (1) », tout comme la déposition du rythme.

Il y a donc connexion intime entre le double mouvement mélodique ascendant et descendant et le mouvement rythmique d'élan et de déposition.

360. — Il suffit d'appliquer ce principe incontestable pour connaître la place des arsis et des thésis dans les longs mots de quatre à sept syllabes. Dans le tableau, la mélodie qui les accompagne est calquée sur la mélodie naturelle de chacun de ces mots; l'accent tonique, placé au sommet de l'échelle des sons, domine toutes les syllabes, et le rythme musical n'a qu'à suivre l'élan de la mélodie verbale.

Evidemment cette concordance parfaite n'est pas la loi constante des cantilènes grégoriennes; mais, bien connue, elle facilite l'étude et nos recherches actuelles.

Rythmons donc, sans plus tarder, avec arsis et thésis chironomiques, tous les mots de la 1re section, nos 3, 4, 5 et 6 du tableau (2) :

(1) RIEMANN. *Dictionnaire de musique* au mot *mélodie*. Cf. *Paléog. Mus.* t. VII, p. 187.

(2) Dans tout notre tableau hors texte, nous employons la chironomie *contractée*, pour simplifier l'enseignement. Cependant, il est bon d'avertir dès maintenant que, dans la 1re section, où l'ictus rythmique et les accents (toniques ou secondaires) ne coïncident pas, nous conseillerons plus loin de faire usage d'une chironomie purement *ondulante*. Nous donnerons les raisons de cette préférence dans un chapitre spécial réservé à la chironomie.

Deux arsis, une thésis.

3 lá- bo- rá- vi

4 la- bó- .ra- ví- sti
9 Tu és spes mé- a

Fig. 127.

Trois arsis, une thésis.

5 lá- bo- rá- ve- rá- mus

6 ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

Fig. 128.

Voilà enfin complétée l'unité du mot latin.

361. — Cette conception mélodique et rythmique du mot latin concorde si parfaitement avec la nature de tous les éléments qui le composent, qu'elle porte en elle-même sa vérité.

Remarquez : la musique se modèle entièrement sur le mot ; elle lui conserve :

a) sa forme *mélodique*, accents graves, accents moyens, accent aigu ;

b) sa forme *dynamique*, croissante et décroissante;

c) sa forme *quantitative*, accélération légère et activité dans la montée, puis retard et longueur au repos;

d) enfin sa forme *rythmique*, qui est principalement en cause ici.

Tout ce qui dans le mot latin est élan (1), c'est-à-dire :

élan mélodique, représenté par la ligne montante des sons;

élan dynamique, qui se fait sentir par le *crescendo;*

élan quantitatif, produit par l'entraînement, l'animation, l'accélération des notes montantes;

élan rythmique, résumé de tout cet ensemble, tous ces élans se concentrent naturellement sous les premières syllabes des mots pour les soulever, les entraîner et les préparer ainsi à la cadence.

Au contraire, tout ce qui est repos, tout ce qui y conduit (2) :

retombée de la mélodie;

decrescendo de la dynamie;

rallentendo de la durée;

enfin *depositio*, thésis du rythme,

tout cela se réunit sur la dernière syllabe (ou, dans les cadences dactyliques, 3e section du tableau, sur les dernières syllabes) pour constituer le repos final sur lequel aboutit tout rythme, depuis le plus petit jusqu'au plus développé.

Il est évident que tous ces phénomènes deviennent de plus en plus sensibles à mesure que s'agrandissent les rythmes et que s'étendent les mélodies. Tous les éléments se concertent donc pour donner au mot latin son unité et sa vie.

Telle est la physionomie du mot latin; c'est celle que l'on trouve dans les pièces grégoriennes, lorsqu'il plaît à la mélodie de la lui conserver. Telle est aussi, nous le verrons, la physionomie du rythme-membre et du rythme-phrase (3).

Quelques lignes suffiront maintenant pour analyser les trois dernières sections du tableau général.

(1) *Elevatio*, *sublatio*, *inchoatio*, *arsis*.

(2) *Positio*, *remissio*. *finis*, *thesis*.

(3) Cf. *Paléog. Mus.* VII, p. 212.

2e SECTION. — MOTS SPONDAÏQUES, DACTYLISÉS, COMPORTANT DEUX NOTES SUR LA SYLLABE ACCENTUÉE.

362. — Les touchements rythmiques, avons-nous dit, se comptent à partir de la dernière syllabe du mot.

Or il arrive souvent que la pénultième accentuée est *doublée*, ou chantée sur *deux notes dictinctes, podatus ou clivis :*



C'est alors à *partir de ce groupe, ou de cette note double, que sont placés les ictus rythmiques;* c'est dire que tous sont reculés d'une syllabe.

S'il y avait *trois notes* ou davantage sur la syllabe tonique, le recul s'opérerait de la même manière.

Quant aux accents, *tonique* et *secondaires,* ils demeurent fixes, comme dans la 1re série.

363. — La comparaison du mot-type le plus long, 1re et 2e section, fera bien comprendre le jeu des ictus dans l'un et l'autre cas :



Fig. 129.

364. — Ce recul des touchements produit aussitôt dans tout le mot la *rencontre des ictus et des accents*, ce qui est tout aussi conforme aux lois générales du rythme que leur séparation. Ce qui est contraire à ces lois, et surtout à la beauté comme à la variété du nombre grégorien, c'est la rencontre constante, obstinée, de ces deux éléments sur le prétendu « temps fort ». Seule, la mauvaise musique tient à ce procédé.

365. — Les arsis et thésis chironomiques sont dessinées ci-dessous d'après les principes exposés dans la 1re section, — mais appliquées cette fois à la deuxième :

10 . . . . lá- bor
16 . . . . és tu
17 . . . . dé te

11 . . . . la- bó- ra

12 . . . . lá- bo- rá- vi

13 . . . . la- bó- ra- ví- sti
18 . . . . tu és spes mé- a

14 . . . . . . lá- bo- rá- ve- rá- mus

15 . . . ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

Fig. 130.

3e SECTION. — MOTS PROPAROXYTONS OU DACTYLIQUES.

366. — Le placement des touchements rythmiques des arsis et des thésis chironomiques se fait, dans la 3e section, comme dans la deuxième.

Le schéma suivant dispense de toute autre explication :

19 . . . . mó- ne- o
25 . . . . Dé- us es

20 . . . . mo- nú- i- mus
26 . . . . di- gná- tus es

21 . . . . mó- nu- é- ri- mus

22 . . . . . . ju- dí- ci- á- li- ter

23 . . có- gi- tá- ti- ó- ni- bus

24 ju- stí- fi- cá- ti- ó- ni- bus

Fig. 131.

367.— *Remarque a)* — Le doublement de l'accent tonique par une *clivis* ou un *podatus*, dans tous les mots dactyliques, ne modifierait ni la place des ictus, ni les mouvements chironomiques ; l'unique différence serait que le temps composé *binaire* qui soutient l'accent deviendrait *ternaire :*



Fig. 132.

368. — *Remarque b)* — Il en serait autrement si la *clivis* ou un groupe quelconque s'attachait, comme il arrive si souvent, à la pénultième non accentuée. Le touchement rythmique, conformément à la règle ordinaire, se poserait alors sur la première note du groupe, et l'accent tonique ferait partie, comme *dernière note*, du temps composé précédent :



Fig. 133.

(1) Cf. ci-dessous, n° 370.

4e SECTION. — MODIFICATIONS DU RYTHME NORMAL PAR L'ALLONGEMENT MUSICAL DE L'UNE DES SYLLABES ANTÉTONIQUES.

369. — L'allongement de l'une des *syllabes antétoniques* est un cas très fréquent dans les cantilènes liturgiques : note double à l'unisson, *podatus, clivis, torculus*, etc.

Il faut alors prendre ce groupe pour point de départ, et, en rétrogradant, placer les ictus selon la règle ordinaire. Une comparaison entre la 2e section et la 4e mettra en pleine lumière les modifications qui surviennent, sans qu'il soit nécessaire de les expliquer.

2e Section. 4e Section

12 . . . . . . lá- bo- rá- vi 29 . . . . . lá- bo- rá- vi

13 . . . . la- bó- ra- ví- sti 30 . . . . la- bó- ra- ví- sti

14 . . . lá- bo- rá- ve- rá- mus 31. . . lá- bo- rá- ve- rá- mus

15 ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes 32 ju- stí- fi- cá- ti- ó- nes

Fig. 134.

370. — En déterminant, comme nous venons de le faire, la place des touchements rythmiques dans les mots latins, il importe de bien préciser que nous avons analysé le *mot isolé*, syllabiquement modulé, en dehors de toute influence mélodique

ou rythmique de la cantilène grégorienne. On verra plus tard que le mot, une fois encadré dans la phrase mélodique, perd toujours un ou plusieurs traits de sa physionomie naturelle, celle que nous avons essayé de dessiner.

Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, rien n'empêche que, même dans un mot syllabiquement chanté, la mélodie n'exige une marche ternaire au lieu de la marche binaire. On chantera par exemple :



Fig. 135.

et ainsi pour tous les types de mots analysés ci-dessus.

Inutile de nous étendre davantage ici sur cette question ; elle sera traitée sous ses différents aspects, quand nous parlerons, au chapitre VII, de l'indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte. Il était bon cependant de prévenir les objections.

371. — En résumé, dans les mots isolés, le *point de départ des touchements rythmiques* se trouve :

1° sur la *dernière syllabe* des mots-rythmes, lorsque les syllabes ne portent chacune qu'une seule note (1re section) ;

2° sur la *syllabe d'accent*

a) des mots paroxytons, lorsque cette syllabe est doublée (2e section) ;

b) des mots dactyliques (3e section) ;

3° enfin sur le *groupe* — 2, 3 notes ou plus — qui allongerait mélodiquement l'une des syllabes antétoniques (4e section).

372. — Règle unique. Tous ces cas peuvent se ramener à une règle unique :

Dans un mot latin, les touchements rythmiques binaires se comptent, en rétrogradant, à partir *du premier temps composé* qui se rencontre.

Cette règle se vérifie ainsi :

1re section : la dernière syllabe du mot est double (■. = ♩);

2e » la syllabe d'accent du paroxyton est double (▛ = ♫);

3e » la syllabe d'accent et la pénultième faible des proparoxytons forment un temps composé binaire;

4e section : le premier groupe qui se rencontre est un temps composé; ce groupe peut être à telle ou telle place, plus ou moins avancé dans le mot : c'est toujours de lui qu'il faut partir.

373. — La conclusion qui se dégage de tout ce qui précède, c'est *la liberté de l'accent latin*, tonique ou secondaire, par *rapport aux ictus rythmiques*. Ce point est capital : il sera développé et prouvé plus loin.

Exercices.

Nous ne croyons pas nécessaire d'indiquer ici des exercices spéciaux. Tous les exemples donnés au cours de ce chapitre, depuis la page 246, et notamment dans le tableau hors texte inséré entre les pages 256 et 257, devront en tenir lieu. Nous engageons vivement ceux qui désirent acquérir la connaissance théorique et pratique du mot latin à faire méthodiquement ces exercices avec la chironomie indiquée.

CHAPITRE VII.

L'INCISE.

ENCHAÎNEMENT DES MOTS. (1)

374. — On l'a déjà compris, l'analyse du *mot isolé* n'est pas toute la science du rythme grégorien ; elle nous a conduits seulement à la connaissance du rythme sous ses formes les plus simples et les plus limitées.

Il faut maintenant aller plus loin, étudier le mot dans le *rythme-incise*, dans le *rythme-membre* et *dans la phrase :* ce qui revient à étudier la constitution même de ces différents rythmes. Ici, en effet, l'intérêt qui naguère s'attachait au mot s'affaiblit, pour se concentrer uniquement sur les manifestations de plus en plus étendues, de plus en plus puissantes, de ces grands rythmes.

Le rythme, nous l'avons dit, est un effort continu vers la synthèse. Déjà nous l'avons vu faire,

a) de plusieurs syllabes, un unique mot.

Nous devons maintenant chercher comment

b) de deux, trois ou quatre mots, il arrive à former une unique *incise*, un unique *membre ;*

c) et comment de deux, trois ou quatre membres, il parvient à former une unique *phrase*, une unique *période.*

Incises, membres, phrases, voilà désormais l'objet de nos recherches, sans que soit pourtant perdu de vue le *mot latin.*

375. — Pourquoi ces coupes, ces divisions dans la phrase musicale?

Parce qu'il en est du chant comme du discours. Dans ce dernier, « les syllabes se trouvent groupées de manière à former des mots, des membres de phrase et des phrases. Ces divisions, amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la

(1) Toute la doctrine de ce chapitre est extraite en partie de la *Paléog. Musicale*, t. VII, pages 243-258, et, pour ce qui regarde les témoignages des auteurs grecs et latins (art. I. § 1), du tome IV, pages 65-69. Cette référence générale suffira.

respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille... Le chant est soumis à la même loi : il ne peut être intelligible, facile à exécuter, agréable à l'oreille, qu'à la condition d'offrir comme le discours des divisions variées » (1).

376. — Quel est le principe général qui règlera ces coupes?

Ce principe est exposé par Hucbald (pseudo-Hucbald) en ces termes :

« *Eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia.* La cantilène se divise de la même manière que le texte » (2).

Or, comment se divise la « *sententia* », la parole, le texte?

En *incises*, en *membres*, en *périodes*; tel est l'enseignement de tous les rhéteurs et de tous les grammairiens (3).

Dès lors, les cantilènes se divisent, elles aussi, en incises, en membres, en périodes. Les anciens auteurs grégoriens emploient d'autres expressions pour signifier les mêmes faits. Nous conservons ici celles qui sont en usage dans le discours et dans la musique moderne; elles sont comprises de tout le monde.

377.— Comment reconnaître dans la mélodie ces diverses parties?

Par le *sens littéraire* d'abord; car si la mélodie est bien faite, les incises, les membres et les phrases mélodiques se termineront en même temps que les incises, les membres et les phrases du texte : « *In unum terminentur partes* (membres) *et distinctiones* (phrases) *neumarum atque verborum* », dit Guy d'Arezzo (4).

Cette règle si naturelle est d'une application constante dans les chants syllabiques, ou ornés seulement de quelques neumes, comme les antiennes ordinaires : l'harmonie, dans ces sortes de cantilènes, est parfaite entre le texte et le chant.

Quant aux mélodies mélismatiques, c'est le *sens mélodique* beaucoup plus que le sens littéraire qui, naturellement, indique les coupes.

(1) D. Pothier. *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 178.

(2) Gerbert. *Scriptores*, I, p. 125.

(3) Quintilien, 352. « At illa connexa series tres habet formas : *incisa* quae κόμματα dicitur, *membra* quae κῶλα, περίοδον quae est velut *ambitus*, vel *circumductum*, vel *continuatio*, vel *conclusio* ». Cf. également Cicéron et les autres auteurs.

(4) *Microl.* cap. XV. (Edit. Amelli, p. 37).

378. — Cependant, tout en s'attachant à souligner soigneusement les principales divisions du texte, la mélodie n'entend point abdiquer sa liberté *à l'intérieur des incises;* là, elle affirme si souvent son indépendance, sa souveraineté sur les paroles, qu'il faut nécessairement en dire quelque chose avant d'entrer dans l'analyse intime des incises, et dans l'étude de l'enchaînement des mots.

Rien n'est plus vrai que cet axiome : *Musica non subjacet regulis Donati.*

Cette étude de l'indépendance de la mélodie aurait pu très bien trouver place au chapitre précédent, là où il est question du *mot latin*. Mais comme ces modifications apportées à la physionomie normale du mot sont la plupart du temps nécessitées par l'unité supérieure de l'incise, nous avons préféré la placer ici.

ARTICLE I. — INDÉPENDANCE DE LA MÉLODIE DANS SES RAPPORTS AVEC LE TEXTE.

379. — On pourrait croire, d'après l'importance que nous avons accordée à l'étude des *mots isolés*, que la mélodie grégorienne s'attache à suivre exactement la marche mélodique, dynamique, quantitative et rythmique de chaque mot, et veille avec attention à ne s'en écarter jamais; ce serait une erreur. La musique est trop noble dame, elle a trop conscience de son indépendance et de son pouvoir pour s'astreindre constamment à une telle servitude. Elle sait que ses propres ressources dépassent infiniment en nombre, en variété, en puissance, en beauté, celles de la parole pure; elle se réserve d'en user à son gré, non pas au détriment du texte, mais à son avantage : elle en éclaire le sens, en développe le sentiment, et en fait pénétrer les leçons jusqu'au fond des âmes.

380. — La mélodie a donc, en réalité, deux manières d'agir avec le texte :

tantôt elle en *suit l'allure* et les contours avec plus ou moins de fidélité et de soumission;

tantôt elle *s'en affranchit* plus nettement.

Entre ces deux manières, il y a des nuances infinies. Entre elles aucune contradiction; la mélodie passe de l'une à l'autre avec souplesse et facilité.

Nous connaissons la première manière, du moins pour les *mots isolés;* nous devons justifier historiquement la seconde, avant de la voir à l'œuvre dans l'intérieur des incises et des phrases.

§ 1. — Témoignages des auteurs grecs et latins en faveur de cette indépendance.

381. — Cette indépendance de la musique était reconnue de toute l'antiquité grecque et romaine. Elle s'exerçait aussi bien sur les intervalles que sur le rythme.

A. *Auteurs grecs.*

382. — Chez les Grecs, *Denis d'Halicarnasse* le reconnaît positivement dans un texte très clair et très souvent cité : « Dans la musique, soit vocale, soit intrumentale, *les paroles sont subordonnées au chant et non le chant aux paroles* ».

Puis se servant d'un passage d'Euripide, tiré d'un chœur d'*Oreste*, il nous montre d'abord la musique secouant le joug de l'accentuation grecque (1), et ensuite il ajoute : « La même indépendance se pratique à l'égard des rythmes. Dans le discours (πεζὴ λέξις, *oratio soluta*) on ne trouble pas de force les temps rythmiques d'un nom ou d'un verbe, on conserve la longueur aux syllabes longues, la brièveté aux brèves. Mais *la diction rythmique et musicale transforme les syllabes*, les allonge et les raccourcit de manière à intervertir bien souvent leurs qualités; car ce ne sont pas les durées que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes sur les durées » (2).

(1) Voici ce passage : Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε.
'Αποπρόβατ', etc.

« Ces trois mots σῖγα, σῖγα λευκὸν, sont chantés sur le même ton, quoique chacun d'eux porte des accents ou notes aiguës et graves. De plus, ἀρβύλης a la syllabe du milieu et la troisième sur le même ton aigu, quoiqu'il soit impossible que le même mot ait deux accents aigus. Le circonflexe de κτυπεῖτε passe inaperçu, car les deux syllabes sont également sur un ton aigu. Enfin ἀποπρόβατ' n'a pas l'accent aigu de la syllabe du milieu, mais cet accent est transféré de la troisième syllabe sur la quatrième ou dernière ».

(2) *Traité de la Disposition des mots*, ch. XI. Edit. de Leipzig, p. 63-64.

383. — Même doctrine dans *Longin* : « Le mètre diffère du rythme en ceci, que le mètre n'emploie que deux temps fixes, le temps long et le temps bref... tandis que *le rythme donne aux temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un temps bref un temps long...* » (1).

B. *Auteurs latins anciens.*

Les auteurs latins professent la même doctrine.

384. — *Quintilien* dit « qu'il n'est pas possible d'allonger ou de raccourcir les mots, et qu'il n'appartient qu'à la musique de faire à son gré leurs syllabes longues ou brèves » (2).

385. — *Marius Victorinus*, « Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rythmicis modulationibus ».

Plus loin : « Rythmus autem... ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat » (3).

386. — *Varron*, rapporté par Diomède : « Inter rythmum, qui latine numerus vocatur, et metrum id interest quod inter materiam et regulam » (4); ce que M. Vincent, *op. cit.* p. 198, n'hésite pas à traduire et à commenter ainsi : *La mesure métrique des syllabes est la matière que l'on façonne pour former la mesure musicale.*

On peut voir d'autres textes de grammairiens latins réunis par M. Vincent dans les *Notices et extraits des manuscrits*, t. XVI, p. 161 et suivantes.

387. — Nous ne pouvons passer sous silence le témoignage de *saint Augustin* : « At vero musicae ratio, ad quam dimensio vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco, ubi duas longas poni decet, hoc verbum, *căno*, posueris, et primam, quae

(1) *Fragment* III. Traduction de M. Vincent. *Notices et extraits des Manuscrits*, t. XVI, p. 160.

(2) *Inst. Orat.*, lib. IX, 4.

(3) KEIL VI, fasc. I, pp. 39 et 42.

(4) *Ibid.* I. fasc. II, p. 513.

brevis est, pronontiatione longam feceris, *nihil musica omnino offenditur :* tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quae illi numero debita fuerunt » (1).

C. *Auteurs du Moyen-Age.*

Si nous passons aux auteurs du Moyen-Age, nous retrouvons la même thèse appliquée à la cantilène grégorienne.

388. — « In omni textu lectionis, psalmodiae vel cantus, accentus sive concentus verborum, *in quantum suppetit facultas*, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus » (2).

Dans ce texte célèbre, l'auteur des *Instituta Patrum*, après avoir recommandé l'accentuation et la bonne harmonie des paroles, ajoute cette réserve significative : « *in quantum suppetit facultas* » (autant qu'il est possible). Par ces mots, les droits de la musique sont affirmés : la mélodie ne peut être dénaturée par égard pour l'accent.

389. — Plus précis encore sont les enseignements suivants du même auteur; ils s'appliquent plus spécialement aux cadences médiales ou finales pentésyllabiques des introïts et des répons que nous étudierons plus loin :

« Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, *non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda*, sicut dicit Priscianus : "Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura". Si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur. Sin autem, juxta melodiam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subripit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut saepius accentus infringatur eo modo, verbi gratia, ut sunt sex syllabae, *saeculorum amen ;* ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum »(3).

(1) *De Musica*, lib. II. MIGNE, *Patr. lat.*, t. XXXII, col. 1099.
(2) GERBERT, *Scriptores*, t. I, p. 6-7.
(3) *Ibid.*

Exemple emprunté à nos cadences *planae* :

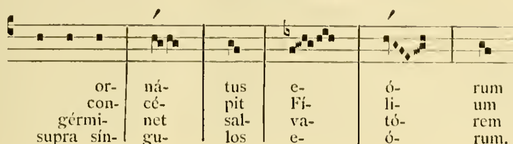


Fig. 136.

390. — *Bernon de Reichnaw* dit la même chose d'une manière plus saisissante encore. L'oreille ne permet pas plus de changer une cadence mélodique fixée par la tradition, que de terminer un hexamètre par un spondée et un dactyle, que d'accentuer *dócete* et *legíte*. Si, pour conserver la mélodie, vous changez la valeur ordinaire des syllabes, laissez se plaindre le grammairien, et, avec saint Augustin, suivez la loi musicale à laquelle appartient la détermination des valeurs rythmiques (1).

Terminons en citant deux auteurs qui, sans en comprendre ni l'origine ni la portée, ont formulé clairement la loi des cinq dernières syllabes aux cinq derniers groupes.

(1) « Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem : si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas, cur non magis musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum quod est extra te, quanto magis quod est intra te? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus : quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit.

Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus : et velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundae conjugationis verbo, acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita : *dócete*, vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo : *legíte*, omnino ipsa auditus novitate tabescit : sic in cantilena, ex veterum auctoritate, apta et modesta modulationum coaptatione conjuncta, tota animae corporisque compago delectatur; sicut e contrario ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatum sentit ». (GERBERT, *Scriptores*, t. II, p. 77-78).

391. — « Id autem oramus cantorem, dit *Aurélien*, ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis *a quinta incipiat desinere syllaba, ante finem ultimae* » ; puis il ajoute cette étrange remarque : « et hoc secundum musicos. qui non amplius quam quinque asseruere maris undas, et ex eisdem omnes exoriri procellas » (1). Nous donnerons plus loin une autre explication, que nous osons préférer à celle d'Aurélien.

392. — *Elie Salomon* dit aussi : « Et est bene notandum, quod *in quinta syllaba ultima* de versibus responsoriorum neuma generaliter debet inchoari » (2).

Plus loin, p. 44-45, il donne la raison de cette règle : « Littera est ibi loco subjecti, et cantui servit in eo quod cantus, et cantus praedominatur, et decorat dictionem; et ideo in cantu dicto corripienda quandoque longum habet accentum, et e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi... Et ita est de natura cantus, maxime sine laesione syllabae vel dictionis; et qui facit contrarium in isto versiculo vel similibus, locum habet quod sequitur : incidit in Scyllam, cupiens vitare Charybdim, et praetextu pietatis in impietatem cadit » (3).

Ces auteurs ne parlent que des répons, mais l'analyse des plus anciens manuscrits de chant prouve qu'il faut étendre cette règle à quantité de finales ornées.

393. — *Conclusion.* — *Les lois naturelles* de la musique et du rythme, les *auteurs* classiques grecs et latins et ceux du Moyen-Age s'accordent donc pour justifier la prééminence accordée souvent à la mélodie par les maîtres romains ordonateurs de la cantilène liturgique.

394. — Toutefois, après avoir revendiqué les droits de la mélodie, il faut ajouter que jamais ces droits ne dégénèrent en

(1) GERBERT, *Scriptores*, I, p. 58.

(2) GERB. III, p. 41.

(3) Cette doctrine si claire, si précise des anciens est parfaitement connue des métriciens modernes. Nous n'avons pas à faire ici la bibliographie des ouvrages publiés sur cette matière. Citons seulement le travail suivant de M. L. Benloew dont le titre seul confirme nos dires : *Précis d'une théorie des rythmes*. II[e] partie, *Des rythmes grecs et particulièrement des modifications de la quantité prosodique par le rythme musical*. Paris 1863.

une tyrannie capricieuse et aveugle qui s'exercerait sans discernement sur toutes les parties de la période musicale. Bien au contraire, nulle cantilène plus que la Romaine ne traite les paroles avec égards et déférence. Très souvent, nous l'avons prouvé, elle conforme ses mouvements à ceux du texte, elle modèle sur lui son rythme et ses intonations, et se contient dans la forme matérielle des mots, dans l'étendue des phrases et des périodes.

Lorsqu'elle s'en affranchit, elle semble presque toujours ne le faire qu'à regret; elle use alors de ménagements délicats, d'ingénieuses transactions, d'adroites complaisances pour conserver à son compagnon quelque chose de son influence. Si décidément elle se sent trop à l'étroit dans les limites du texte pour rendre avec l'expression convenable, et à sa manière, le sentiment des paroles et les orner de ses mélismes, alors elle n'hésite plus à faire valoir tous ses droits; cependant, même dans ses exigences les plus rigoureuses, elle prend encore mille précautions afin de conserver la liaison des syllabes et de maintenir ainsi l'unité des mots, dont elle distend doucement les éléments sans jamais les séparer ni les briser.

§ 2. — Applications pratiques de cette indépendance.

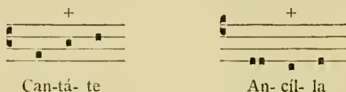
395. — La prééminence de la musique se manifeste dans tous les chants grégoriens, syllabiques, mixtes ou mélismatiques. Comme il s'agit seulement, pour l'instant, de poser les principes, des exemples syllabiques suffiront pour les appuyer. Par la suite, on les verra se vérifier par leur application constante à toutes sortes de cantilènes romaines.

Les modifications apportées à l'allure naturelle des mots s'étendent à tous les ordres. Il y aura donc à constater

A. des modifications mélodiques,
B. — dynamiques,
C. — rythmiques,
D. — quantitatives.

A. *Modifications ou interversions mélodiques.*

396. — On rencontre fréquemment dans les mélodies grégoriennes des mots dont l'accent tonique est plus bas que la dernière syllabe :



au lieu de

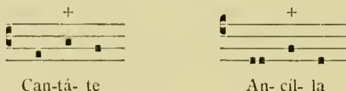


Fig. 137.

Cette modification dans l'allure mélodique des mots, nous l'appellerons *interversion* ou *renversement* mélodique (1).

397. — Ces sortes d'interversion se justifient par des raisons de phraséologie. Ainsi l'antienne *Cantáte Dómino*, dont le premier mot est noté ci-dessus, se poursuit ainsi :



Fig. 138.

Qui ne voit la raison du renversement mélodique au mot *Cantáte?* Sa mélodie naturelle est sacrifiée à la mélodie de l'incise qui, d'un jet, s'élève jusqu'à l'accent principal de ce petit membre. Aussi bien, ces deux mots ainsi enlacés par la mélodie, par la dynamie, n'en forment en réalité qu'un seul : les adapta-

(1) Cette question des renversements mélodiques a déjà été traitée au chap. V. Nous y revenons ici brièvement pour étudier à la fois les modifications apportées à la physionomie naturelle des mots dans tous les ordres : mélodique, dynamique, quantitatif et rythmique.

tions verbales à ce type musical — elles sont nombreuses — le prouvent avec évidence :

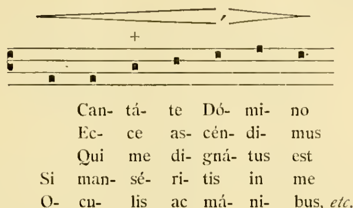


Fig. 139.

Nous aurons d'ailleurs à revenir sur cet exemple, pour en tirer plus loin d'autres enseignements.

398. — Une autre légère modification mélodique se remarque au mot *Dómino.* La forme naturelle est descendante, avec accent moyen sur la syllabe pénultième faible :



Dó- mi- no

Fig. 140.

Or, dans l'exemple cité, cette syllabe se chante plus haut que l'accent aigu :



Dó- mi- no

Fig. 141.

C'est encore l'entraînement phraséologique qui explique cette infraction à la loi ordinaire : la syllabe en question appartient à l'*arsis rythmique ;* la mélodie veut s'associer à cet élan en poursuivant l'élévation musicale jusqu'au moment où elle fléchira sur la syllabe de thésis *no.*

399. — Quant à l'exemple *Ancílla*, voici, en son entier, l'incise dont ce mot fait partie, et avec des adaptations qui en éclairent la valeur musicale :

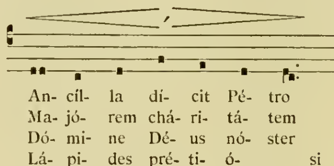


Fig. 142.

Sur les mots *ancílla* et *majórem* se fait un renversement *mélodique*, car la syllabe aiguë est chantée plus bas que les syllabes qui l'entourent. Mais il suffit d'être musicien pour sentir que la courbe musicale *ré do ré* n'est qu'une préparation à l'accent principal du membre, placé sur le mot *dícit*, ou à l'accent secondaire *cha* du mot *cháritátem* dans le second texte.

Il est d'ailleurs fort possible que cette mélodie ait été faite sur le type verbal *Lápides pretiósi* ou *Dómine Deus noster*, et alors tout est dans l'ordre.

Les exemples de ce genre pourraient être multipliés sans fin.

B. *Modifications dynamiques.*

400. — Un renversement *mélodique* entraîne parfois diverses modifications dans la *dynamie* naturelle des mots.

On peut les classer sous deux chefs :

1° affaiblissement de l'accent tonique,

2° renforcement d'accents secondaires ou même de syllabes atones.

Les exemples précédents vont encore nous servir.

1° *Affaiblissement de l'accent tonique.*

401. — Exemple : *Cantáte Dómino :*

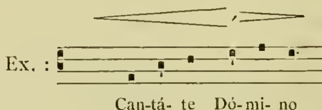


Fig. 143.

Si l'on analyse la dynamie du mot *Cantate* pris *isolément*, elle demeure ce qu'elle était dans la forme naturelle mélodique :

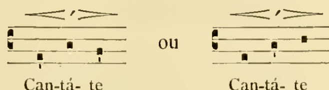


Fig. 144.

Mais si l'on place ce mot dans l'incise à laquelle il appartient, il se trouve aussitôt subordonné au mot *Dómino*. L'accent principal de cette incise se pose sur la syllabe *Do* de *Dómino ;* l'accent du mot *Cantáte* s'affaiblit et passe au rang d'accent *secondaire :* il y a donc ici affaiblissement d'accent tonique (1).

Cette modification légère est une application particulière de la loi générale de dynamie qui demande ordinairement un accroissement d'énergie, d'activité, de force, dans les montées mélodiques. La force a, dans ces sortes de cas, une influence considérable pour synthétiser tous les éléments mélodiques, et il importe de ne pas la négliger (2).

402. — Exemple : *Ancílla dicit.*



Fig. 145.

Il est facile d'appliquer ces notions au mot *ancílla* dont l'accent est affaibli plus encore que celui de *Cantáte*, par suite de sa position très inférieure dans l'ensemble mélodique. L'accent de *Pétro* est également affaibli, bien que dans une moindre proportion. En somme, entre ces trois accents doit exister une hiérarchie d'intensité qui se règle sur le mouvement même de la mélodie, et cette hiérarchie, qui existe dès que deux ou trois accents se succèdent, implique forcément l'affaiblissement de quelques-uns d'entre eux.

(1) 1er vol. 1re partie, nos 147, 148, 149, et aussi nos 96-103.
(2) *Ibid.*, nos 102-103.

2° *Renforcement d'accents secondaires ou même de syllabes naturellement atones.*

403. — Les mêmes exemples vont encore nous servir :

	1	2	3	4	5	6	7
a)		Can-	tá-	te	Dó-	mi-	no
b)		Ec-	*ce*	as-	cén-	di-	mus
c)	O-	cu-	*lis*	ac	má-	ni-	bus
d)	Si	man-	sé-	ri-	*tis*	in	me
e)		Gá-	*bri-*	el	An-	ge-	lus

Fig. 146.

L'exécution de l'exemple *a* est indiquée plus haut, pp. 286-287.

Sans aucun doute, cette formule *Cantáte Dómino* est le type verbal sur lequel a été composée cette mélodie : nous n'en voulons pour preuve que les nombreux textes d'antiennes accentuées de la même manière — 20 sur 28 — qui s'y adaptent avec exactitude.

Il y a pourtant des exceptions :

Des syllabes finales sont attribuées en *b* et en *c* à la note d'accent 3, et en *d* (ce qui est plus grave) à la note d'accent principal 5.

Il y a plus : dans l'exemple *c*, c'est une pénultième non accentuée qui est chantée sur une note d'accent ; il faut remarquer cependant que cette antienne est de composition plus récente que les précédentes.

Comment exécuter ces incises? Nous y reviendrons plus loin. Mais, dès maintenant, on peut dire que ces diverses syllabes *atones* devront probablement se prêter à un léger renforcement en raison de leur rencontre avec une note habituellement forte, et surtout en raison de leur place dans la phrase et de leur fonction dans le grand rythme.

404. — L'autre incise mélodique *Ancílla*, déjà citée, donne lieu à des constatations analogues :

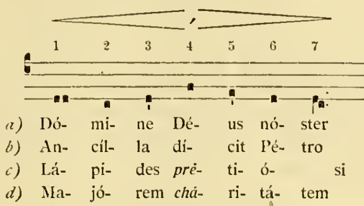


Fig. 147.

La note la plus élevée est le *fa* 4 ; elle est aussi la plus forte, car elle correspond dans les deux premiers exemples à un accent tonique. En *c* et en *d*, elle ne s'appuie que sur un accent secondaire. Si l'on veut conserver à l'incise mélodique sa forme intensive primitive — ce qui est bon, croyons-nous — il sera nécessaire de renforcer légèrement ces accents secondaires et de les élever au rang d'accents primaires, même au détriment des accents toniques qui se trouvent à la déposition de ces incises.

La mobilité de la place de l'accent dans toutes ces incises justifie merveilleusement ce que nous avons dit plus haut du caractère discret, tout relatif, de l'intensité de l'accent tonique latin. Qui ne voit que frapper matériellement et uniformément l'accent, où qu'il se trouve, serait bouleverser l'économie de la mélodie grégorienne?

405. — Ces *affaiblissements* d'accents et ces *renforcements* de syllabes atones se présentent fréquemment, et avec une nécessité plus impérieuse, dans les chants plus ornés et mélismatiques.

406. — Il ne faut pas confondre ces sortes d'incises — *Cantáte*, *Ancílla*, — très arrêtées, très fermes dans leurs lignes mélodique et dynamique, avec un grand nombre d'autres, assez stables aussi musicalement, mais qui, au point de vue *intensité*, sont plus malléables et plus souples : elles s'abandonnent aux différents textes et se laissent informer par les accents toniques, en sorte que l'intensité passe d'une note à l'autre, d'un groupe à l'autre, selon les impressions dynamiques des paroles.

Un seul exemple de ce genre :

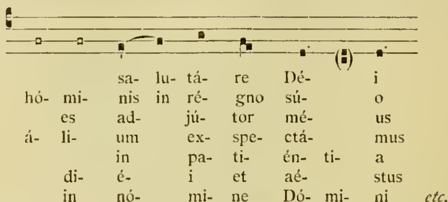


Fig. 148.

Nous reviendrons plus loin sur ce fait, et c'est alors que nous donnerons toutes les explications voulues.

C. *Modifications rythmiques.*

407. — Quelques indications suffiront.

La musique exerce son empire, non seulement sur la *mélodie* et la *dynamie* des mots, mais encore sur leur *rythme*, qu'elle modifie selon sa convenance.

Pris isolément, tout mot est *rythmé;* c'est sa condition naturelle. Dans le cours d'une phrase musicale, le mot perd souvent cette qualité pour devenir un *mot-temps*, c'est-à-dire qu'il n'a plus d'ictus rythmique sur sa dernière syllabe.

Ainsi dans la Communion du v[e] Dim. après Pâques :

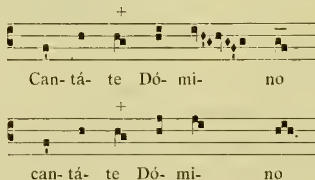


Fig. 149.

le mot *Cantáte* est deux fois traité en mot-rythme, parce que, deux fois, une *clivis* sur la dernière syllabe, longue, double, attire le touchement rythmique et laisse l'accent précédent au levé.

Au contraire dans l'incise si souvent citée, *Cantáte Dómino,* ce même mot est traité en mot-temps : l'ictus rythmique est reporté sur l'accent tonique :

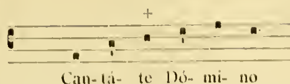


Fig. 150.

408. — Bien mieux : le rythme naturel des mots — *arsis* et *thésis* — peut être dans une incise, dans une phrase mélodique, l'objet d'un complet renversement : un *élan méthodique* sera attribué, sans difficulté, à une syllabe finale de mot, si la mélodie le demande, et une *thésis* à la syllabe tonique d'un mot spondaïque; par ex. :



b) Dé- us pá- tris mé- i

Fig. 151.

En *b)*, la dernière syllabe du mot *Déus* est arsique parce qu'elle est en contact direct avec un groupe d'intonation *arsique;* et le mot *pátris* est entièrement thétique parce qu'il correspond à une thésis évidente de la mélodie. Notez qu'il s'agit ici d'un *type mélodique* à conserver (1).

409. — Ces faits de renversement rythmique se rencontrent très souvent, et on aura l'occasion d'en relever beaucoup par la suite. Pour le moment, constatons simplement le fait; la raison sera exposée à l'article suivant sur l'enchaînement des mots.

D. *Modifications quantitatives.*

Extension mélodique des syllabes.

410. — Nous avons vu la *mélodie*, l'*intensité*, le *rythme* naturels des mots se modifier sous l'influence de la musique.

Voici maintenant que, sous cette même influence, ils vont perdre leur *quantité* naturelle.

Chaque syllabe, on s'en souvient, vaut *un temps simple;* très souvent la mélodie grégorienne, en chargeant les syllabes de vocalises, leur attribuera 2, 4, 10, 20 temps et davantage;

(1) Nous donnerons ci-dessous, dans un chapitre spécial sur la *Chironomie*, un moyen de distinguer par le geste ces différents cas.

l'élément mélodique envahit le mot et le transforme presque en musique pure.

En effet, toutes les syllabes des mots latins sont aptes à recevoir un développement mélodique; mais toutes ne possèdent pas au même degré cette aptitude; leur situation dans le mot les dispose plus ou moins à jouir de cette extension. On peut, croyons-nous, établir l'ordre suivant, dont la raison fondamentale est le degré d'attrait, de propension des syllabes latines à recevoir le touchement rythmique; ce touchement est en effet le lieu naturel du repos, de la prolongation et, par suite, du développement musical, s'il y a lieu.

411. — *Aptitude spéciale de certaines syllabes à recevoir une extension musicale.*

1° En premier lieu, la syllabe *finale* des mots rythmés, avec son penchant au repos, accueille avec plaisir la prolongation quantitative d'une vocalise (1).

2° Pour la même raison, les syllabes *intertoniques* qui suivent les accents secondaires reçoivent aussi, volontiers, une certaine extension.

On peut voir l'extension de ces deux sortes de syllabes pleinement réalisée dans les nombreux exemples cités au chapitre sur la brièveté de l'accent tonique (ch. V, art. II) : presque toutes les syllabes qui suivent les accents toniques ou secondaires sont chargées de groupes de notes. Un seul exemple :

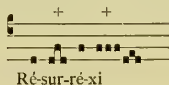


Fig. 152.

3° Vient ensuite la syllabe *accentuée;* son importance mélodique et dynamique attire facilement sur elle (2) les développements de la musique :

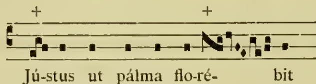


Fig. 153.

(1) Cf. *Paléog. Mus.*, t. VII, p. 208; t. III, pp. 20-30.
(2) » t. VII, p. 210; t. III, p. 30.

4° Puis l'accent *secondaire*, pour des raisons analogues, moins puissantes naturellement.

Il n'y a dans ces deux dernières affirmations aucune contradiction avec ce qui a été dit, au chapitre V, de l'élan, de la légèreté et même de la brièveté de l'accent aigu. La mélodie respecte ces qualités, très souvent elle les favorise en les mettant en relief, comme ci-dessus, exemple *Resurréxi*. Mais l'accent possède d'autres qualités : il n'est pas toujours privé d'ictus rythmique, et dans les mots dactyliques, c'est sur la syllabe accentuée que le touchement se pose naturellement. Qu'on veuille bien se reporter au tableau général, p. 256-257 :

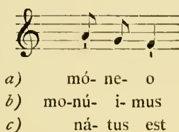


Fig. 154.

A ce touchement, joignez l'élévation mélodique, joignez l'intensité de l'accent, et vous aurez tout ce qu'il faut pour faire de cette syllabe un appui ferme, solide, capable de supporter les mélismes les plus longs et les plus variés. On peut en dire autant des cadences *spondaïques dactylisées*, par exemple, *nátus est*.

Au surplus, l'accent tonique des mots paroxytons est souvent dans le cours des incises — on le verra bientôt — marqué de l'ictus rythmique, et, en conséquence, tout disposé à supporter des mélismes.

Aussi bien, point n'est besoin à la mélodie d'une syllabe ferme pour y asseoir ses vocalises les plus capricieuses :

5° Les syllabes *pénultièmes* non accentuées semblent bien, par leur faiblesse même, les moins propres à se prêter aux développements ; et cependant, elles sont sans nombre celles qui sont ornées de luxuriants mélismes ! C'est que décidément la musique est bien la maîtresse, elle n'a pas de compte à rendre au texte, elle en fait ce qu'elle veut ; encore une fois : *Musica non subjacet*...

412. — En résumé, toutes ces modifications mélodiques, dynamiques, rythmiques, quantitatives, sont déterminées par des lois supérieures qui dominent le mot. Dans l'incise, dans la phrase, le mot n'est plus une entité parfaite, il n'est qu'un petit membre, et en conséquence, se trouve subordonné à la mélodie, à la dynamie, au rythme général de l'incise ou de la phrase.

C'est là maintenant que nous allons l'étudier.

ARTICLE 2. — ENCHAINEMENT DES MOTS ET UNITÉ DE L'INCISE. (1)

413. — Donc, en entrant dans le concert de l'incise ou de la période, le mot conserve souvent sa forme propre : parfois aussi il perd l'une ou l'autre de ses qualités; mais toujours les mots, à l'intérieur des membres, sont *enchaînés* les uns aux autres.

Qu'on ne soit pas surpris de nous entendre parler de l'*enchaînement* des mots : les *Méthodes* de chant grégorien traitent longuement de la *distinction* des mots; elles mentionnent à peine, en passant, la nécessité de leur liaison. Avec les grands orateurs classiques de l'antiquité, nous pensons, au contraire, que pratiquement, dans l'intérieur des incises et des membres, *on doit veiller beaucoup plus attentivement à l'union des mots qu'à leur distinction.* Avec eux, nous croyons que sans cet enchaînement, sans cet emboîtement, il n'y a de rythme possible ni dans la poésie, ni dans la prose, ni dans la musique (2), ni, par suite, dans le nombre musical grégorien.

§ 1. — Lois générales de l'enchaînement des mots.

414. — Quintilien enseigne cet enchaînement dans la prose, et à ce propos emploie une formule très expressive. Il parle des mots qui s'encadrent et « se joignent, *jungantur*, dans la phrase, *sicut in structura saxorum*, à peu près comme les rangs de pierres dans un mur. Les pierres d'un rang sont croisées par celles des rangs qui sont immédiatement au-dessus ou au-dessous ». Ce commentaire est de l'abbé Le Batteux.

(1) Cf. *Paléog. Mus.* t. VII, pp. 249-258.

(2) Les maîtres religieux des XVe et XVIe siècles en fourniront plus loin des exemples nombreux.

D'après Quintilien, « la liaison, *junctura*, s'étend aux mots, aux incises, aux membres, aux périodes; car toutes ces parties ont leurs beautés et leurs défauts par rapport à la manière dont on les joint ensemble » (1).

415. — Comment la liaison des mots s'opérait-elle, et justifiait-elle la comparaison de Quintilien ? D'une manière très simple. La facture rythmique des vers latins va nous le faire saisir.

Ici notre tâche est facile; nous n'avons qu'à citer les métriciens modernes. Nous en choisissons deux ou trois.

416. — « Des fins de mots, dit M. Plessis (2), ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds, *sinon les pieds ne sont pas liés les uns aux autres*, et le vers devient comparable à une chaîne dont les anneaux seraient juxtaposés, au lieu d'être pris l'un dans l'autre. Au contraire, lorsque *les mots enjambent* d'un pied sur le suivant, le vers est indissoluble et la voix n'est pas tentée de se suspendre avant d'être parvenue jusqu'au bout. Comparez les deux vers suivants :

Mauvais : Sparsis | hastis | longis | campus | splendet et | horret.

enjambement

Bon : Urbs an-|tiqua fu-|it, Tyri-|i tenu-|ere co-|loni ».

417. — Mueller (3), après avoir cité ce même vers *Sparsis hastis* d'Ennius, et l'avoir déclaré mauvais, ajoute : « Pour que le vers ne s'en aille pas, pour ainsi dire, en morceaux, tous les pieds doivent, autant que possible, se rattacher les uns aux autres; ce qui se produit d'autant plus que l'étendue des pieds pris à part diffère des mots pris à part ».

(1) « *Junctura* sequitur; est in *verbis*, *incisis*, *membris*, *periodis;* omnia namque ista et virtutes et vitia in complexu habent » (QUINT. *Inst. orat.* IX.)

CICÉRON avait déjà dit : « Collocabuntur igitur verba, ut aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat... ». L'arrangement des mots consiste ou à *lier* « d'une manière aussi harmonieuse que possible (aptissime) » les dernières syllabes avec les suivantes, et à former les sons les plus agréables... etc. CICÉRON, *Or.* XLIV, 149 (Cf. BORNECQUE, *Les clausules métriques latines*, p. 31).

(2) F. PLESSIS, *Métrique*, p. 17, n° 24.

(3) MUELLER, *Métrique*, p. 54.

418. — Cette doctrine d'ailleurs n'est pas nouvelle, témoin ce texte emprunté à l'abbé Le Batteux (1770) : « Il y a deux parties à distinguer dans le corps du vers, les *mots* et les *pieds;* ces deux parties doivent être tellement combinées qu'elles se croisent mutuellement, à peu près comme les rangs de pierres dans un mur bien bâti, *ut in structura saxorum....* La même chose se fait dans les vers par le croisement des mots avec les mètres ; ainsi dans ce vers :

Luctan-|tes ven-|tos tem-|pesta-|tesque so-|noras

on voit les mètres *porter sur deux mots et enjamber* de l'un à l'autre, ce qui forme, dans les vers, une sorte de tresse qui entrelace les mots avec les rythmes et les rythmes avec les mots, qui les lie les uns par les autres et n'en fait presque qu'un seul mot : tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on sent une sorte de marche cadencée, un scandement sourd, qui fait rouler ensemble la mesure et les paroles. Si on n'en sent pas assez l'effet dans l'exemple que nous avons cité, on le sentira mieux dans l'exemple du contraire :

Urbem | fortem | nuper | cepit | fortior | hostis.

» Ce vers est insoutenable, *parce qu'il tombe à chaque mot et qu'un pied n'est pas lié avec le suivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds.* C'est sur cette théorie qu'a été fondée la loi des césures dans la poésie métrique; loi qu'on n'observe et qu'on ne néglige jamais sans qu'il en résulte des défauts ou des beautés musicales dans les vers (1) ».

419. — Nous n'avons rien à ajouter à ces textes si clairs sur l'enchaînement des mots-rythmes par les pieds-mesures, et sur l'enchaînement des pieds-mesures par les mots-rythmes. On nous permettra seulement de traduire ce qui vient d'être dit, par les métriciens, dans les termes employés jusqu'ici dans ce travail.

Pourquoi le vers *Sparsis hastis...* est-il mauvais? Parce que tous les mots sont employés *métriquement*, c'est-à-dire encadrés dans l'espace d'une mesure, et que pas un seul d'entre eux ne

(1) *Mémoire sur les Nombres poëtiques et oratoires*, p. 428.

l'est *rythmiquement ;* parce que, dans ce vers, il n'y a que des *mesures* et pas un seul *rythme*, c'est-à-dire ni *arsis* (élan) ni *thésis* (repos, césure, coupe) enjambant d'une mesure sur l'autre. Tel est le vrai sens de cette règle de métrique ancienne : « *Des fins de mots ne doivent pas, en général, coïncider avec des fins de pieds* ».

420. — Mais ajoutons, avec Plessis (1), qu' « il ne faut pas entendre cette règle d'une manière absolue : à certaines places du vers, par exemple au cinquième pied dans l'hexamètre dactylique, rien n'est plus ordinaire ni plus légitime que de mettre un mot finissant avec la fin du pied :

al- | taria | fumant.

» Il suffit que, dans un vers un peu long, il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds. Ainsi un vers tel que celui-ci n'a rien de répréhensible :

Ipsius | ante ocu- | los in- | gens a | vertice | pontus ».

421. — On serait peut-être porté à croire que cet enjambement du mot sur les pieds-mesures *fu- | it* désorganise le mot pour organiser le vers ; non, rien n'est plus conforme à la prononciation naturelle des mots que cet enjambement ; et c'est même cette émission naturelle des mots qui force les métriciens, tout aveuglés qu'ils sont par les pieds-mesures — ils ne voient les vers qu'à travers les pieds, ils ne les scandent que par pieds — à tenir compte de cette loi rythmique supérieure : l'*enjambement* des mots sur les pieds-mesures, et la coupe ou césure. Ils ne peuvent l'éluder.

Rappelons-nous d'ailleurs l'enseignement des grammairiens qui, sans bien en comprendre l'importance, et par instinct plutôt que par intelligence, disaient que tout mot est formé par la réunion de deux éléments, une arsis et une thésis ; ce qui donne :

fu- | it

et consacre la loi de l'enjambement.

(1) Plessis, *Op. cit.* p. 18, n° 25.

§ II. — Application de la loi de l'enchaînement des mots à la mélodie grégorienne.

422. — L'application de la loi de l'enchaînement des mots se fait tout naturellement dans le chant grégorien, et produit les mêmes résultats que dans la poésie.

Plusieurs causes intrinsèques concourent efficacement à cet enchaînement, et à l'unité de l'incise :

la première, et la principale, c'est, comme dans la poésie, l'*enjambement des mots-rythmes* sur les mesures ou temps composés;

la deuxième, c'est l'*enveloppement des mots-temps* par le *rythme;*

et enfin, c'est le jeu normal et synthétique de *la mélodie, de la quantité et de l'intensité,* inséparables de la ligne sonore, et tendant au même but : l'unité.

A. *Enjambement des mots-rythmes sur les mesures.*

423. — Cet enjambement se fait de deux manières :

a) liaison des temps composés entre eux par les mots-rythmes;

b) liaison des mots-rythmes à l'intérieur des temps composés.

424. — Quelques exemples :

Mots-rythmes reliant les temps composés — item — item — item

Me- mén- to vér- bi tú- i sér- vo

Temps composés reliant les mots — it. — it. — it.

item — item

tú- o Dó- mi- ne

it.

Fig. 155.

Chantez d'abord ce membre de phrase; pourquoi est-il si coulant, si lié, si agréable? Parce que tous les mots sont rythmés,

parce que tous chevauchent sur les mesures ou temps composés, et les relient entre elles ; et parce que les mots eux-mêmes sont reliés entre eux à l'intérieur des mesures.

La phrase est ainsi indissoluble, et la voix n'est pas tentée de s'arrêter avant d'être parvenue au bout.

Chantez au contraire la même incise, rythmée à la manière moderne, avec tous les temps forts ou accents au frappé, et vous aurez une phrase décousue, morcelée, incohérente, au moins pour les cinq mesures marquées d'un astérisque :



Fig. 156.

Parce que les mots ne sont pas liés les uns aux autres par le rythme, parce que cette phrase est comparable à une chaîne dont les anneaux — ici ce sont les mots-temps — sont juxtaposés au lieu d'être pris l'un dans l'autre par le rythme.

Qui ne sent, en chantant, que cette phrase tombe à chaque mot, et s'en va par morceaux ?

425. — Dans l'incise précédente, tous les mots, sauf le premier, commençaient par la syllabe tonique. Voici un nouvel exemple dans lequel le mot *justítiae* débute par une syllabe antétonique :

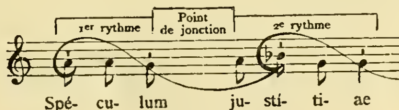


Fig. 157.

Comment s'opère la liaison de ces deux vocables ?

Ce petit membre, analysé mot par mot, donne deux rythmes très distincts :

a) *Spé- cu- lum :* rythme simple ; arsis et thésis.

b) ꞏ *ju-sti- ti- ae :* rythme composé, deux arsis et une thésis.

Le second de ces rythmes est favorisé d'une syllabe antétonique *(ju)* qui est comme la pierre d'attente dont la saillie doit se relier, dans la phrase, avec ce qui précède, *ut in structura saxorum.* Et en effet l'analyse réelle de ce membre révèle deux *rythmes* simples :

Rythme membre	1er rythme simple	arsis : *spé- cu-*	= 1 temps composé binaire	2 temps composés binaires
		thésis : *lum ju-*	= » » »	
	2e rythme simple	arsis : *stiti-*	= » » »	id.
		thésis : *ae*	= » » »	

Le *point de jonction* de ces rythmes s'opère à l'extrémité des deux mots *(lum ju)*, l'un finissant, l'autre commençant, dans la pénombre thétique du deuxième temps composé qui relie entre elles les deux syllabes *lum ju.*

426. — La *mora vocis* qui se fait naturellement sentir sur la syllabe finale des mots, placée à la thésis, pourrait être prolongée, doublée même sur la syllabe *lum*, sans nuire à cette intime union des deux rythmes simples.

Si l'on chantait par exemple :

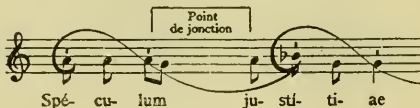


Fig. 158.

la thésis *lum ju* de binaire deviendrait ternaire; mais la jonction des mots à l'intérieur des temps composés ne souffrirait aucun dommage.

427. — Voici quelques exemples où *tous* les mots sont rythmés et enjambent d'une mesure sur l'autre; la liaison des mots et l'unité de la pièce sont parfaites :

Ant.
Quod uni. Quod ú- ni * ex mí- ni-mis mé- is fe- cí-stis, mí- hi
fe- cí- stis, dí- cit Dó-mi-nus.

Comm.
Lux aetérna. Lux ae-tér- na lú- ce- at é- is Dó-mi- ne : * Cum
sán-ctis tú- is in ae-térnum quí- a pí- us es.

Fig. 159.

Telle est l'importance de l'enjambement des mots dans la mélodie grégorienne. Cependant il ne faut rien exagérer.

B. *Enveloppement des mots-temps par le rythme.*

428. — En poésie, a dit plus haut M. Plessis, « des fins de mots ne doivent pas *en général* coïncider avec des fins de pieds ».

De fait, pas plus dans la mélodie que dans les vers, il ne faut « entendre la règle de l'enjambement d'une manière absolue » (1). Assez souvent, dans le cours d'une phrase grégorienne, les mots peuvent et doivent être traités *métriquement*, comme mots-temps, c'est-à-dire que des fins de mots peuvent coïncider avec la dernière note d'un temps composé, comme ci-dessous le mot *Cantáte :*

Can- tá- te Dó- mi- no

Fig. 160.

(1) PLESSIS. *Métrique*, n° 25.

429. — « Dans un vers un peu long, a dit encore M. Plessis, il suffit qu'il n'y ait pas majorité de fins de mots coïncidant avec des fins de pieds ».

Une règle analogue peut-elle être formulée pour le chant grégorien? Nous en doutons; il est certain qu'en pratique le mélange des mots rythmés et des mots non-rythmés donne à la phrase une gracieuse variété. Voici un membre de trois mots : deux — *Sáncta Déi* — sont enfermés chacun dans l'espace d'une mesure binaire, le dernier seul est rythmé; tous les accents toniques correspondent aux touchements de chaque temps composé :

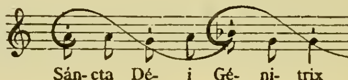


Fig. 161.

Ce rythme très légitime prouve bien que des règles trop rigoureuses sur la proportion entre l'emploi *rythmique Dé-* | *us* ou *métrique* | *Déus* | des mots ne sont pas acceptables.

430. — Comment, dans ce dernier cas, c'est-à-dire sans enjambement, se produit l'enchaînement des mots?

Par le rythme : soit par l'action du rythme, simple ou composé, soit par l'action plus large du grand rythme de la phrase.

1° ENCHAINEMENT DES MOTS PAR LE RYTHME, SIMPLE OU COMPOSÉ.

431. — Cet enchaînement s'opère, non plus à *l'intérieur des temps composés*, comme dans *Spécu-* | *lum jus-* | *títiae*, mais à *l'intérieur du rythme* lui-même, qui, s'installant sur deux mots — l'arsis sur le premier, la thésis sur le second — établit entre eux une profonde intimité et les réunit dans *l'unité d'un même mouvement rythmique :*



Fig. 162.

En voici l'analyse :

Rythme membre	1er rythme simple	*Sáncta* = arsis	1 temps composé binaire			4 temps simples
		Déi = thésis féminine	»	»	»	
	2e rythme simple	*Géni-* = arsis	»	»	»	id.
		trix = thésis masculine	»	»	z	

432. — Profitons de ce petit rythme simple — *Sáncta Déi* — pour constater ce que nous avons dit plus haut de l'indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte.

Cette simple mélodie syllabique, adaptée aux deux mots *Sáncta Déi*, suffit pour modifier entièrement leur physionomie naturelle, au point de vue *a) rythmique*, *b) quantitatif*, *c) mélodique* et même *d) intensif*.

a) Rythmique. Considéré isolément, chacun de ces mots est un rythme élémentaire, avec ictus rythmique sur la dernière syllabe :



Fig. 163.

Or, dans notre membre, ces deux mots se transforment *chacun en un seul temps composé* binaire, le premier arsique, le second thétique.

b) La quantité, nous voulons dire le poids naturel des syllabes, n'est pas moins modifiée. L'émission normale des mots isolés assigne la longueur ou thésis à la dernière syllabe ; or, ici, la thésis de ces mêmes mots disparaît dans le mouvement de la phrase ; et même, la syllabe *cta*, bien loin d'être thésis, se trouve entraînée dans l'élan du temps arsique formé par le mot entier *Sáncta*. La syllabe *i* de *Déi* se trouve, elle, englobée dans le temps thétique *Déi*, sans porter toutefois le touchement thétique qui affecte uniquement la syllabe *Dé*.

Mais ces syllabes *cta*, *i*, ne conservent-elles pas néanmoins un léger ictus, une légère thésis rythmique?

Non, elles sont entièrement dépouillées du caractère propre à

l'ictus ou touchement *rythmique,* qui *toujours* est placé au début d'un temps composé. Elles avaient ce caractère dans leur rythme naturel de mot isolé : ici elles l'ont perdu.

c) La physionomie *mélodique* de ces deux mots est aussi complètement changée. L'accent de *Sáncta* a perdu son acuité : les deux syllabes se chantent à l'unisson. Le mot *Déi* est encore plus modifié : il est l'objet d'une *interversion mélodique,* son accent aigu étant chanté sur une note plus grave que la syllabe finale.

d) Enfin *l'intensité* naturelle de *Déi* est légèrement affaiblie par sa place à la thésis, et par la dépression mélodique de l'accent aigu.

433. — C'est ainsi que, malgré toutes ces modifications, ou plutôt grâce à elles, les deux mots *Sáncta Déi* se trouvent intimement unis dans *l'unité d'un même mouvement* rythmique, composé d'une arsis et d'une thésis binaires ; ils sont enveloppés dans un même rythme, et comme fondus dans une même unité.

434. — Un rythme composé produirait les mêmes résultats; on l'a déjà constaté dans l'incise :



Fig. 164.

Inutile d'insister.

2° ENCHAÎNEMENT DES RYTHMES SIMPLES PAR LE GRAND RYTHME DE LA PHRASE.

435. — Entre deux rythmes simples juxtaposés, comment s'opèrent l'enchaînement des mots et l'unité de l'incise?

Dans notre exemple *Sáncta Déi Génitrix,* les deux premiers mots sont reliés, nous l'avons vu, par leur place à l'arsis et à la thésis d'un rythme simple. Comment maintenant s'enchaîne à ce qui précède le mot *Génitrix,* qui, à lui seul, forme un rythme simple très distinct?



Fig. 165.

Ces deux rythmes semblent purement juxtaposés, car il n'y a entre eux ni enjambement syllabique, ni jonction par le rythme.

La réponse à cette question appartient plutôt au chapitre XI, où il sera traité de l'union des incises et des membres entre eux. Cette incise si courte contient cependant deux petits membres, deux rythmes *qui s'appellent, se répondent l'un l'autre;* elle présente dès lors, en raccourci, l'application d'une loi générale de grand rythme. Mieux vaut donc attendre pour en parler amplement.

436. — Cependant une réponse sommaire peut être donnée tout de suite. La liaison entre ces deux rythmes s'opère :

a) par le sens *littéraire*, qui s'achève avec le mot *Génitrix;*

b) par le sens *mélodique*, qui se complète sur le même mot ;

c) par le sens *intensif*, qui s'en va croissant jusqu'à l'accent principal situé sur *Génitrix;*

d) et enfin par les deux rythmes qui se répondent l'un l'autre.

437. — On peut ajouter qu'à la base de cette grande construction rythmique persiste, invisible mais réel, le rythme élémentaire qui a servi à fixer les ictus et en relie tous les mots. Le mot *Déi*, formant une cadence féminine, avec finale au levé, appelle une suite ; et ainsi le mot *Génitrix* est enchaîné à ce qui précède par les simples lois du rythme naturel. Cette analyse par rythmes élémentaires doit *pratiquement* disparaître dans l'exécution. Elle n'en est pas moins réelle :

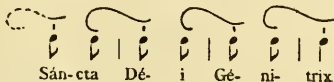


Fig. 166.

438. — *L'enjambement des mots-rythmes* sur les mesures et *l'enveloppement des mots par le rythme* sont les deux procédés intrinsèques les plus efficaces de l'enchaînement des mots et de

l'unité de l'incise; ils nous font pénétrer dans les rouages les plus intimes de son organisme et en révèlent les secrets.

Cependant, tout bien considéré, le plus important des deux est l'enjambement : *rythmer un mot* est, sans contredit, la tendance première de tout chantre avisé; ainsi faut-il préférer ce moyen toutes les fois que le contexte oratoire ou musical n'indique pas de le délaisser. La suite de nos études éclairera cette préférence et en donnera les raisons.

Ce qui est certain, c'est que l'absence d'enjambement des mots ne peut être que momentanée dans le cours d'une mélodie, syllabique ou mixte, et que toujours un *mot rythmé* doit terminer le membre ou la phrase.

C. *Action synthétique de la mélodie, de la quantité et de l'intensité.*

439. — Les deux procédés que nous venons d'examiner se rattachent *au rythme;* mais il en est d'autres, intrinsèques aussi, qui conduisent à l'unité de l'incise, ceux-là mêmes qui, avec le rythme, ont déjà procuré l'unité du mot : la *quantité*, la *mélodie*, la *dynamie.* Toute l'industrie de ces agents s'applique à agglutiner entre eux les divers éléments de l'incise — sons, durée, force, mouvements rythmiques — et, puisqu'il s'agit de musique avec paroles, *à enchaîner les mots les uns aux autres.* Chacun opère selon sa nature et son mode d'action; mais tous tendent au même but : l'unité du membre, l'unité de la phrase.

440. — La *mélodie*, unie à la *quantité,* travaille à cette synthèse par la succession logique des sons montants et descendants, les uns brefs, les autres longs, tous harmonieusement disposés et proportionnés, de manière à exprimer une pensée, un sens musical, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et de beauté.

441. — La *dynamie*, compagne inséparable de la mélodie, projette sur toute l'étendue de l'incise et de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et les ombres, délicatement ondés, de ses *crescendos* et *decrescendos*, et les fond également dans l'unité de ses mille nuances.

Comme il y a, dans chaque mot, une syllabe maîtresse plus *aiguë*, plus *intense*, plus *arsique*, qui reçoit l'accent tonique et groupe

autour d'elle, sous sa domination, toutes les autres syllabes : *anima vocis ;* de même il y a, dans chaque membre, une note, un *temps composé* à la fois plus *aigu*, plus *intense*, plus *lancé* que tous les autres. C'est ce temps composé qui contient *l'accent principal* du membre; de ce sommet à triple base, il domine toute l'incise, et les autres accents lui sont subordonnés. Il est l'âme de l'incise, et répand sur celle-ci sa vivifiante influence : *anima incisi.*

442. — D'après ce que nous venons de dire, la place de cet *accent principal* se trouve souvent sur *l'ictus du temps composé le plus élevé.*

Ainsi dans l'exemple :

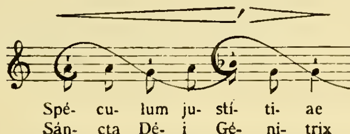


Fig. 167.

l'accent principal du membre se trouve sur le *si* ♭, syllabe *stí ;* sur cette syllabe le *crescendo* atteint son maximum d'intensité. Le membre de phrase se trouve ainsi complètement constitué dans son unité, et il est impossible d'en concevoir autrement le rythme.

443. — La mélodie a tout pouvoir pour renverser ce mouvement intensif. Ainsi la cantilène suivante :



Fig. 168.

demande *l'accent principal* sur la première note et la première syllabe : cette place est déterminée par la nouvelle forme mélodique.

Tels sont les moyens intrinsèques dont dispose la mélodie grégorienne pour réaliser l'unité des incises.

CHAPITRE VIII.

L'INCISE (Suite).

LES INCISES SYLLABIQUES.

444. — L'application des principes rythmiques exposés au chapitre précédent n'est pas toujours, il faut bien le dire, aussi simple qu'elle le paraît d'après les exemples cités. Jusqu'ici, les ictus rythmiques se sont posés, pour ainsi dire, d'eux-mêmes sur les syllabes et les notes convenables; les arsis et les thésis sont venues tout naturellement réunir et vivifier ces premiers éléments.

La mélodie grégorienne présente des cas plus difficiles et plus compliqués : le contact, la rencontre des mots entre eux, leur alliance avec la mélodie suscitent différents conflits qu'il est nécessaire d'exposer et de régler conformément aux lois de la vraie et de l'antique beauté.

L'emploi de la chironomie ne va pas non plus sans offrir des embarras; il faudra faire connaître ces cas douteux, et en donner des solutions aussi précises que possible.

445. — *a) La rencontre des mots.* — On sait que les mots aiment à être *rythmés*. Ainsi ces deux mots :

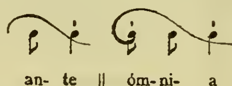


Fig. 169.

considérés *isolément,* sont rythmés sans difficulté. Mais si on les rassemble pour en faire une incise, un conflit s'élève aussitôt : deux ictus rythmiques se suivent immédiatement. L'un d'eux doit succomber. Lequel?

Si l'on rythme les mots :

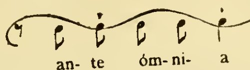


Fig. 170.

le premier ictus du dactyle tombe.

Si l'on adopte cette autre marche :



Fig. 171.

c'est l'ictus final du spondée *ante* qui s'évanouit.

Ces deux rythmes sont recevables en soi : il faut cependant choisir. Voilà un premier genre de conflit.

446. — *b) La forme mélodique* en fait surgir d'autres : elle impose des appuis rythmiques là où le mot, pris isolément, n'en voudrait pas.

447. — *c) De simples notes modales* peuvent également réclamer un appui au détriment du rythme naturel du mot : encore un conflit, une lutte d'influence, entre la modalité et le mot.

448. — Presque chacun de ces conflits demande une solution particulière, ce qui ne permet guère d'établir des règles générales. Leur variété est telle qu'on ne peut songer à les aborder tous dans cet ouvrage ; une sorte de revue rapide des principales difficultés et de leurs solutions doit suffire (1). On comprendra vite que pour fixer le rythme avec chance de certitude, une science d'ensemble, vaste et profonde, de la mélodie grégorienne, de sa construction, de ses divers types et formules est absolument nécessaire dans une multitude de cas.

ARTICLE 1. — LES CADENCES SYLLABIQUES SPONDAÏQUES.

449. — Avant d'aborder l'étude détaillée des incises, il convient de régler une question d'ordre général qui se présente fréquemment, celle des *cadences spondaïques* ou *paroxytones.*

(1) Pour avoir une idée de leur complexité, on peut lire le travail détaillé, publié dans la *Paléographie musicale*, t. X, sur le *Credo I* de l'édition vaticane, travail reproduit depuis sous forme de *Monographie*, n° III (Desclée, Tournai).

Faut-il, oui ou non, dans ces sortes de cadences, élargir et doubler la note d'accent?

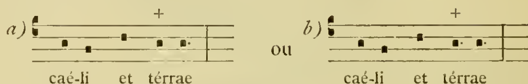


Fig. 172.

La solution de cette question est très importante; car d'elle dépend le rythme du membre tout entier, s'il est syllabique. Or une étude très attentive de la *mélodie* et des *manuscrits* nous porte à suivre les règles suivantes.

450. — Parmi les indications qui déterminent l'interprétation de ces cadences, l'une des plus influentes est sans contredit *la forme mélodique* qui y est adaptée : c'est sur la variété même de ces formes que nous établissons notre enseignement.

On doit en distinguer trois principales :

1re Forme : cadences spondaïques *à l'unisson ;*

2e Forme : — — *descendantes ;*

3e Forme : — — *montantes.*

D'où trois paragraphes.

§ 1. — Première forme : cadences spondaïques redondantes ou à l'unisson.

On les range en deux classes.

451. — Première classe. — *Marche mélodique descendante*, c'est-à-dire que la mélodie arrive aux deux dernières notes à l'unisson par une marche descendante :

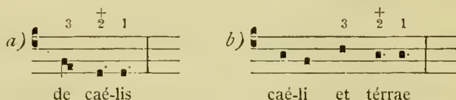


Fig. 173.

Il suffit, pour ranger une cadence dans cette première classe, que la note précédant la syllabe accentuée soit, comme dans l'exemple *b 3*, plus élevée que les deux dernières notes à l'unisson.

Le doublement de l'accent est toujours obligatoire *à la fin des phrases*, dans les cadences de ce genre; il l'est moins à la fin des membres.

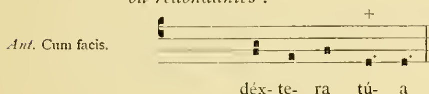
452. — Nous avons été amenés à cette conclusion par la considération suivante, basée sur un très grand nombre de faits :

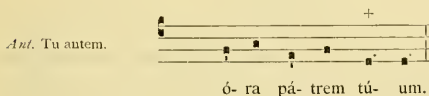
Ces cadences ne sont, en général, que des formes musicales *redondantes* de cadences *simples*, dont la dernière note exige toujours un ictus final de repos et, par suite, un allongement notable.

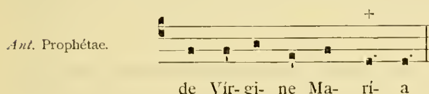
Cadence simple :



Cadences spondaïques ou redondantes :







etc., etc.

Fig. 174.

L'adjonction de la note finale ne modifie en rien, selon nous, la disposition première de la clausule *simple ;* elle lui donne seulement, en la développant, un caractère plus noble; la chute en est plus ample et plus grave; et on favorise ce résultat en doublant la note d'accent.

453. — Les mêmes faits de *redondance* se rencontrent dans les chants plus ornés, avec cette différence que la note finale *2* de la cadence *simple* est développée dans la cadence redondante au moyen d'un mélisme plus ou moins long.

Cadences simples :

Intr. Venite adorémus. — + 2 1 — Dé- us nó- ster

Intr. Véni. — + 2 1 — et o- stén- de nó- bis

Cadences redondantes :

Intr. T. P. — + 2 1 — al- le- lú- ia

Intr. Dóminus fortitúdo. — + 2 1 — sa- lu- tá- ri- um

Fig. 175.

C'est précisément cette note d'accent, si développée ici, que nous proposons de doubler dans les cadences syllabiques. Rien de plus logique, nous semble-t-il.

454. — Nous avons dit ci-dessus que le doublement, obligatoire aux fins de phrase, ne l'est pas toujours aux *membres* de phrase. Ces apparentes contradictions sont fréquentes en art, et surtout en art mélodique. Ainsi, dans les exemples suivants :

4 3 + 2 1

Ant. Ré- ges tér- rae
» Cir- cum- dán- tes
» Ec- ce Dé- us.

Fig. 176.

il est bien difficile de doubler la note d'accent ; la légèreté, la délicatesse de cette petite incise ne le permet guère. Ce n'est

plus une vraie cadence, mais une simple intonation qui demande une suite immédiate.

On trouvera dans l'Antiphonaire, à certains *membres* de phrase, la note d'accent non doublée pour alléger le chant ; mais on peut très bien, si l'on veut, la doubler.

455. — Deuxième classe. — *Marche mélodique montante :* une ou plusieurs notes graves précèdent les dernières notes à l'unisson :

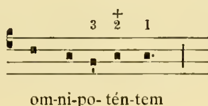


Fig. 177.

Il est difficile de donner une règle qui s'applique à tous les cas :

a) en général, le doublement de l'accent n'est pas utile ;

b) ordinairement il est prohibé ;

c) quelquefois il est libre ;

d) d'autres fois, plus rarement, il est nécessaire.

C'est le contexte musical et le goût qui décident de l'emploi ou du rejet du doublement ; l'étude de chaque cas en particulier est donc absolument requise. Pratiquement, on peut s'en tenir aux indications des livres rythmés.

§ II. — Deuxième forme : cadences spondaïques descendantes.

Trois classes à distinguer.

456. — Première classe. — La note d'accent *2 (nó)* est plus élevée que la dernière, et à l'unisson avec la précédente *3 (us)*; l'accent *peut* être doublé :

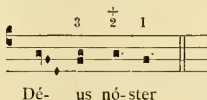


Fig. 178.

457. — DEUXIÈME CLASSE. — La note d'accent *2* est plus élevée que les deux notes avoisinantes *3* et *1* :



Fig. 179.

Dans ce cas, l'antépénultième ne doit être doublée ni aux cadences de membres, ni aux cadences de phrases.

458. — TROISIÈME CLASSE. — La note d'accent *2* est plus élevée que la dernière note *1*, mais plus grave que la précédente *3*.

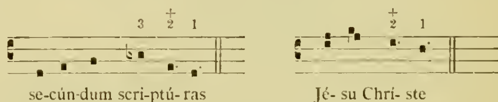


Fig. 180.

Pour les cadences des phrases, on peut doubler; pour les membres, il y a plus de liberté : le recours au contexte musical est toujours imposé, c'est lui qui décide.

§ III. — Troisième forme : cadences spondaïques montantes.

459. — Elles sont assez rares dans le vrai chant grégorien. Inutile d'entrer dans les détails. En voici quelques-unes :

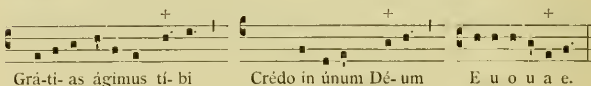


Fig. 181.

Il est nécessaire d'étudier chaque cas en particulier.

460. — On ne saurait être trop large, du reste, dans la codification de ces règles et dans leur application. Il faut dire encore qu'un mouvement d'exécution rapide des pièces musicales peut modifier, dans la pratique, telle ou telle de ces règles. Cependant d'une manière générale, elles aideront à comprendre les décisions rythmiques qui seront prises au cours de l'étude qui va suivre sur les différentes incises.

Revenons maintenant à ces incises, et aux difficultés rythmiques ou chironomiques qu'elles présentent. Nous commençons par les *mélodies syllabiques*, auxquelles nous consacrons le présent chapitre, réservant pour les deux chapitres suivants les incises ornées et les incises mi-ornées et mi-syllabiques.

ARTICLE 2. — MOTS-RYTHMES.

461. — Cet article comprendra trois paragraphes :

§ I. — Suite de mots *spondaïques, tous rythmés*. Tableau A.

§ II. — Suite de mots *dactyliques, tous rythmés*. Tableau B.

§ III. — Mélange de mots *spondaïques et dactyliques, tous rythmés*. Tableau C.

§ I. — Suite de mots spondaïques tous rythmés.

Tableau A.

1) *Ant.* Nolíte sollíciti

scit e- nim Pá- ter vé- ster cae- lé- stis.

2) *Ant* Iste sanctus.

fun- dá- tus e- nim é- rat.

3) *Ant.* Damásci

et sic e- vá- si má- nus é- jus...

4) *Ant.* Cum vénerit.

quem é- go mít- tam vó- bis,

5) *Ant.* Super sólium.

et su- per régnum é- jus se- dé- bit...

6) *Ant* Omnes de Saba

áu- rum et thus de- fe- rén- tes...

7) *Ant.* Tribus miráculis.

[hó- di- e] in Jor- dá- ne a Jo- án- ne

Chrí- stus ba- pti- zá- ri..

8) *Ant* Quod autem

hi sunt qui in cór- de bó- no et [ó- pti- mo...]

9) *Ant.* Ante lucíferum.

Sal- vá- tor nó- ster [hó- di- e...]

10) *Sequentia.* Dies irae.

Dí- es í- rae dí- es íl- la...

11) *Ant.* Ego sum.

E- go sum qui sum...

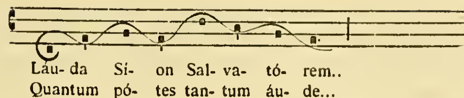
12) *Ant.* Tunc assúmpsit.

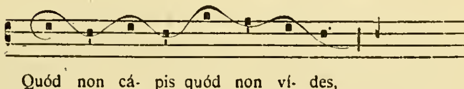
Tunc as- súm- psit é- um...

13) *Ant.* O beátum.

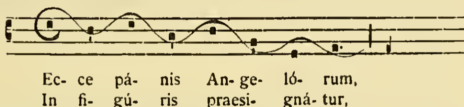
O be- á- tum ví- rum...

141 *Sequentia* Lauda Sion











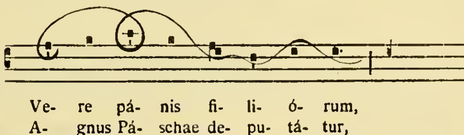




Fig. 182.

462. — Deux questions se posent à propos de ce tableau :

1° Quelle est la place des *touchements* rythmiques?

2° Quelle est la *chironomie* qui reproduira avec le plus de perfection la marche mélodique et rythmique de ces incises?

A la première question la réponse est facile : l'application de la loi d'enjambement, expliquée plus haut, se fait naturellement dans toutes les incises, et ce n'est pas ici que se présentent les difficultés annoncées.

On va le voir à l'instant.

463. — Soit le premier exemple : *Scit enim.*

1° *Rythme élémentaire.* — Les accents toniques se placent tous au levé des temps binaires, sauf celui du mot *caeléstis* qui n'est pas syllabique ; les touchements coïncident tous avec les syllabes finales ; mélodie et rythme se moulent sur les paroles, et l'incise entière se déroule, harmonieuse, avec une aisance parfaite.

Un vrai musicien ne saurait se soustraire à son charme ; qu'on lui propose ce même dessin mélodique, pur, sans aucune indication *rythmique :*



Instinctivement et sans hésitation, il reconnaîtra pour notes fondamentales de la marche mélodique, rythmique et harmonique, les suivantes :



et rythmera :



Si, à cette mélodie, il veut adapter *des paroles françaises*, il chantera :



Je viens se- lon l'u-sage antique et solennel

Si des *paroles italiennes :* Per mé si vá nel- lá cit- tá do- lén- te

Si des *paroles anglaises :* Ah Hurráh, hurráh, the bread arrives today



Si des *paroles latines :* scit é- nim Pá- ter vé- ster cae-lé- stis

Fig. 183.

Dans toutes ces langues, le rythme est identiquement le même ; dans toutes se trouvent réalisés :

a) l'enchaînement des mesures par l'enjambement des mots

b) et l'enchaînement des mots dans les mesures.

464. — Ces adaptations identiques ne se diversifient que par la place de l'*intensité;* et encore, la règle générale d'application est-elle la même : l'*intensité* doit dans tous ces idiomes coïncider avec l'*accent du mot* :

en français, elle coïncidera avec la *dernière syllabe;*

en latin, avec la *pénultième;*

en italien, en anglais et dans certaines autres langues, elle sera *variable*, selon que le mot a son accent sur l'ultième syllabe ou la pénultième.

Rien ne prouve mieux que l'ordre *intensif*, en rythmique, est secondaire.

Rien ne prouve mieux aussi que la loi suprême du rythme, lorsqu'il s'agit de réunir paroles et musique, n'est pas d'associer deux intensités : l'intensité verbale réelle d'une part, l'intensité prétendue du frappé musical, de l'autre; mais bien de conjuguer, de fondre, autant qu'il est possible, dans un unique mouvement, le *rythme* des mots et le *rythme* de la mélodie.

465. — Ne formulez donc pas cette règle générale et moderne :

« Les *notes fortes* de la mesure doivent coïncider avec les *syllabes fortes* ou accentuées des mots » ;

Mais dites, puisqu'il s'agit de rythme :

« Les syllabes d'*élan* des mots doivent coïncider avec les notes d'*élan* de la mélodie, et les syllabes de *pose* et de *repos* avec les notes de *pose* et de *repos* de la mélodie ».

Naturelle, universelle, immuable, applicable à toutes les langues, cette règle suffit, elle s'impose, parce que seule elle peut assurer une adaptation parfaite, adéquate des paroles et de la musique.

466. — Ce qu'il importe donc de savoir, ce sont les *propriétés rythmiques* des syllabes s'il s'agit de simples mots, et celles des mots s'il s'agit d'incises, et non leurs *qualités intensives.*

La loi de la *force* n'intervient en rien dans la fixation du mouvement rythmique proprement dit :

elle est accessoire au rythme,

elle est variable, régionale, en ce sens qu'elle change avec chaque idiome.

En *latin*, la force est à l'élan, la faiblesse au repos; en *français*, généralement la force est au repos, la faiblesse à l'élan.

467. — Entre ces deux lois, loi rythmique et loi intensive, ne règne aucun antagonisme; elles se fusionnent au contraire à merveille. La loi rythmique domine tout, il est vrai, et règle tout; mais elle laisse intacte, à chaque langue, sa propre organisation intensive et les beautés particulières qui en résultent.

Cette règle générale, d'ailleurs, n'est point violée, lorsque, dans une incise, tous les mots ne sont pas rythmés; l'incise, en effet, n'est qu'un long mot, qui en suit les lois.

Elle s'applique aussi aux chants mixtes comme aux cantilènes mélismatiques les plus ornées.

Ainsi se trouve justifiée l'ordonnance rythmique attribuée à tous les exemples du tableau A, et faite la réponse à la première question.

468. — 2° *Chironomie.* — Il faut en venir maintenant à la deuxième question, relative à la *chironomie* de l'incise *Scit enim* et de toutes les incises du même type. Ici se présente une difficulté.

Quelle est la chironomie la plus parfaite pour ces incises?

On sait quelle liberté notre enseignement laisse au chef de chœur sur ce point : ses gestes doivent avant tout s'adapter aux dispositions de ses chanteurs, à leur valeur, à leur éducation musicale (1). Néanmoins, il reste toujours vrai de dire que la meilleure chironomie est, de soi, *celle qui reproduit avec le plus de vérité, le plus de perfection, la marche mélodique et rythmique de la cantilène;* et, bien certainement, *la chironomie phraséologique* est celle qui répond le mieux à cet idéal.

Or les incises de notre tableau A se prêtent admirablement à cette chironomie. Reportez-vous à l'incise première de ce tableau :

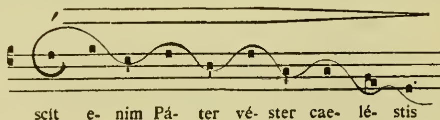


Fig. 184.

Ici disparaissent les mouvements successifs et alternatifs d'*arsis* et de *thésis* composées, si justement d'ailleurs adaptés à d'autres phrases; ils font place à un mouvement, à un rythme unique qui,

(1) Cf. *Nombre Musical Grégorien*, t. I, p. 106-107.

après une large et forte arsis, descend graduellement, par une suite d'ondulations décroissantes, jusqu'à la dernière syllabe et s'y repose doucement. Cette unique et majestueuse vague ondulante retrace, dans leurs réalités parfaites et artistiques, l'unité mélodique et l'unité rythmique de cette large et ample retombée.

469. — Le résultat de cette ordonnance est idéal : tous les mots ont leur touchement rythmique sur la dernière syllabe, tous sont enchaînés l'un à l'autre dans la grande unité de la phrase : le rythme est svelte, dégagé, délié, spirituel ; la grâce en est encore relevée par la délicate intensité qui caresse chaque syllabe accentuée, au levé de chaque temps binaire ; car, remarquez-le bien, dans cette incise l'*accent tonique* n'est nullement sacrifié ; aigu et fort, il a son rôle, rôle important, quoique secondaire au point de vue *strictement rythmique ;* rôle d'achèvement, de perfectionnement, d'*animation (anima vocis)* : il colore d'un doux éclat intensif les sommets des mots et répand ainsi lumière et vie sur l'ensemble de ce rythme, de cette cantilène.

Un tel rythme porte en soi la certitude de sa vérité, et doit forcer l'adhésion de tous les artistes.

470. — Nous ne résistons pas au plaisir de présenter cette incise dans son milieu mélodique ; elle appartient à l'ant. *Nolíte sollíciti esse*, l'une des plus belles de l'Antiphonaire :



Fig. 185.

Après ces explications, il est facile de se rendre compte par soi-même des rythmes et de la chironomie indiqués dans les exemples 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 du tableau A.

471. — Avant de passer aux incises suivantes, voici quelques exemples comprenant quelques mots *dactyliques*, que nous reproduisons ici pour montrer la ressemblance de ces incises avec le type *Scit enim* :

Type.
Scit e- nim Pá- ter vé- ster cae- lé- stis

Ant. Omnes natiónes.
por- tán- tes mú- ne- ra sú- a, al- le- lú- ia.

Ant. Ecce ascéndimus.
Je- ro- só- ly- mam et Fí- li- us hó- mi- nis

Ant. Illúmina.
et dí- ri- ge pé- des nó- stros in...

Ant. Zelus domus.
ex-pro- brán- ti- um tí- bi...

Fig. 186.

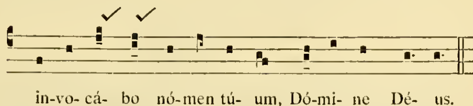
C'est bien en effet le même dessin mélodique descendant, moins développé et avec quelques variantes. Les notes supérieures ne correspondent pas toujours aux accents toniques; néanmoins les notes ictiques doivent généralement demeurer les mêmes, et le rythme ne peut recevoir que les modifications nécessitées par les paroles. Une croix marque les exceptions *intensives* à la règle générale.

472. — Enfin l'on peut, sans aucune témérité, constater la même marche mélodique dans des pièces plus ornées. Il suffira d'en indiquer quelques-unes :

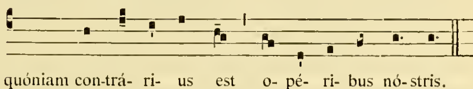
Ant. Vide Dñe.



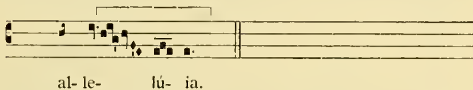
Ant. Inundavérunt.



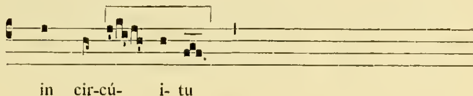
Ant. Dixérunt ímpii.



Int. Veníte.



Off. Immíttet.



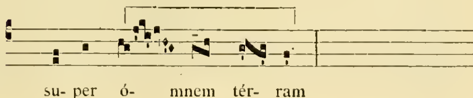
»



»



Off. Constítues eos.



Off. Meditábor.

ad man-dá- ta tú- a

Allel. Caro mea.

Allelúia... (1)

Fig. 187.

473. — Un mot seulement sur les incises 9, 10, 11, 12, 13.

Cette même marche mélodique que nous venons d'étudier se retrouve fréquemment dans le IIe mode, à une quinte plus bas, plus ou moins complète, mais toujours reconnaissable, et généralement avec l'accent au levé; cf. ex. 9, *Salvátor nóster hódie, etc.*

474. — C'est elle aussi qui a servi de thème au début du *Dies irae* (XIIIe s.), ex. 10; à moins que l'auteur ne se soit inspiré de l'antienne *Ego sum qui sum*, du dimanche de Pâques, ex. 11, qui groupe les notes en *podatus*, et très exactement comme nous les avons rythmées nous-mêmes en style syllabique. Ce dernier rapprochement est significatif, et tout à fait en faveur du rythme adopté dans toutes ces incises. Il est bien dans l'esprit du Moyen-Age de choisir une mélodie pascale pour un chant mortuaire; on se rappelle que le ℟. Graduel *Réquiem* de la Messe des Morts est sur le même type mélodique que le joyeux ℟. Graduel *Haec dies* du jour de Pâques.

(1) Le rythme de toutes ces incises ornées est bien celui que nous indiquons. Comme souvent dans les mélodies grégoriennes, il se joue à travers les neumes. On sait que le groupement neumatique matériel, avant tout d'ordre *mélodique*, n'indique pas nécessairement le groupement *rythmique*. Celui-ci est déterminé surtout par les signes et les lettres des manuscrits anciens. Cf. toute la Deuxième partie de cet ouvrage, notamment les ch. VI et VII. Nous ne pouvons malheureusement pas, faute de place, donner ici nos arguments paléographiques, car chaque cas demanderait un commentaire spécial. Qu'il nous suffise d'affirmer qu'aucun doute n'est possible, si l'on s'en rapporte à l'ensemble des manuscrits.

Les ex. 12 et 13 rappellent encore le même motif.

475. — Enfin les derniers exemples du tableau, empruntés à la séquence *Lauda Sion*, nous donnent le même rythme ondulant dans une mélodie d'abord ascendante puis ondulante.

§ II. — Suite de mots dactyliques tous rythmés.

Tableau B.

1) *Credo I.*
Et í- te- rum ven-tú- rus est cum gló- ri- a...

2) *Ant.* Dñe ut.
Dó- mi- ne, ut ví- de- o...

3) *Ant.* Dñe vim.
Dó- mi- ne, vim pá- ti- or...

4) *Ant.* Ecce compléta sunt.
ómni- a quae dí- cta sunt per Ange- lum de...

Fig. 188.

476. — Ces incises ne présentent aucune difficulté à rythmer. Après tout ce qui a été dit, nous laissons au lecteur le soin de les examiner, de les analyser par lui-même.

477. — Les cadences musicales *vídeo* et *pátior*, ex. 2 et 3, seront étudiées dans le tableau I, à un point de vue particulier. Cf. ci-dessous, p. 356.

§ III. — Mélange de mots spondaïques et de mots dactyliques tous rythmés.

Tableau C.

1) *Ant.* Nigra sum

Ni- gra sum sed for- mó- sa,

formósa, fí- li- ae Je- rú- sa- lem :

id- e- o di- lé- xit me rex,

et in- tro- dú- xit me

in cu- bi- cu- lum sú- um.

2) *Ant.* Génuit.

Gé- nu- it pu- ér- pe- ra Ré- gem...

3) *Ant.* Spíritus Sctus.

ha- bé- bis in ú- te- ro Fi- li- um Dé- i...

4) *Ant.* Eleváre.

con- súr- ge Je- rú- sa- lem :

5) *Ant.* O Adónaï.

qui Mó- y- si in igne flámmae rú-bi appa- ru- í- sti...

6) *Ant.* O Sapiéntia.

attin- gens a fí- ne us- que ad fi- nem fór-ti- ter...

7) *Ant.* Elísabeth.

E- lí- sa- beth Za- cha- rí- ae

má- gnum ví- rum gé- nu- it,

8) *Ant.* Dixit.

Dí- xit au- tem pa- ter- fa- mi- li- as:

A-mi- ce, non fá- ci- o ti- bi(1)in- jú- ri- am:

non-ne ex de- ná- ri- o conve- ni- sti mé- cum?

tól- le quod tú- um est, et vá- de.

Fig. 189.

(1) Nous suivons ici la version de Hartker; nous dirons pourquoi, dans les pages suivantes.

478. — Les cinq premières lignes de cette série forment toute l'antienne *Nigra sum*, entièrement syllabique, sauf le dernier membre. Il importe de les étudier séparément.

A la jonction de la première et de la deuxième incise, *formósa-fíliae*, la première syllabe du dactyle *fíliae* ne porte pas d'ictus; cette anomalie sera expliquée à l'article 5, tableau G, p. 343 et suiv.

479. — Les exemples 2, 3, 4, ne donnent lieu à aucun commentaire particulier : tous les mots sont régulièrement rythmés.

480. — Exemples 5 et 6; à signaler l'élévation mélodique qui caractérise chaque accent tonique, et la gracieuse ondulation rythmique produite par cette simple récitation. Un *crescendo* habilement conduit doit se poursuivre sur toute la ligne, et atteindre son maximum sur l'accent principal *apparuisti*. Cependant toute facilité est laissée au maître de chœur de renforcer légèrement l'un des accents de ce récitatif, celui de *flammae* par exemple; alors il serait bon d'indiquer cette nuance aux exécutants, au moyen de la chironomie.

481. — Dans la dernière antienne, *Dixit autem*, ex. 8, signalons la facilité et la régularité avec lesquelles sont observées simultanément les deux principes rythmiques qui nous aident à déterminer la place des touchements rythmiques :

a) règle qui recommande la marche rétrograde binaire — ou ternaire si la mélodie l'exige — dans le placement des ictus;

b) règle qui invite à rythmer les mots.

Au lecteur de vérifier par lui-même l'exactitude de ces indications.

482. — Prenez la première incise, placez les ictus en rétrogradant de deux en deux syllabes à partir du *podatus* : tous tombent sur les finales des mots *pater*, *autem*, *díxit*.

483. — Même résultat pour la seconde incise, du moins telle que nous l'avons notée plus haut; car cette seconde incise donne lieu à une très curieuse observation.

Si l'on s'en tient à la version vaticane, et à l'application rigoureuse de la règle ci-dessus rappelée : marche rétrograde binaire des ictus, la coïncidence de ces touchements avec la fin des mots cesse dès le premier pas rétrograde.

484. — Entrons dans le détail ; ce sera une bonne leçon.

D'abord, aucune difficulté pour le mot *Amíce*, qui est naturellement rythmé ; de même pour le mot final *injúriam.* Reste donc à placer les ictus sur les mots *non fácio tibi.* Mais comment les placer ? Il ne manque pas de manières plus ou moins légitimes et artistiques de rythmer ces deux mots ! Laquelle choisir ?

Enumérons-les brièvement et faisons notre choix. Elles sont notées au petit tableau suivant :

a) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

b) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

Marche binaire rétrograde. (*a*, *b*)

c) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

Coïncidence des accents et des ictus. (*c*)

d) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

e) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

Hartker

f) A-mí- ce, non fá-ci- o tí-bi in-jú- ri- am.

Fig. 190.

Ligne a) — Application pure et simple des ictus, par marche rétrograde, selon la rigueur de la loi. Ici, il faut compter à partir du groupe liquescent, *cephalicus*, sur la syllabe *in*(juriam), ce qui nous donne le rythme *a*), ou même le rythme *b*).

Ligne b) — Application de la même règle, mais plus strictement encore qu'à la ligne précédente, par le fait du doublement de la syllabe *ce;* ce n'est pas interdit, le sens permettant un léger arrêt (▪. ou ▪̩).

Ligne c) — Application d'un autre procédé : coïncidence des accents toniques et des touchements rythmiques. Cette coïncidence est loin d'être proscrite dans les mélodies grégoriennes; ici son emploi ne procure pas un effet satisfaisant.

Ligne d) — Essayons d'améliorer le rythme précédent, en rythmant le mot *fácio ;* il suffit de supprimer l'ictus rythmique sur l'accent du mot *tíbi*. L'allure rythmique est certainement plus dégagée, plus libre ; en fait, tout marche merveilleusement jusqu'au mot *tíbi;* là, le rythme cloche et devient défectueux. Nous dirons plus loin, n° 489, pourquoi nous avons dû l'adopter dans l'Antiphonaire.

Ligne e) — Il semble que le mouvement rythmique serait parfait, si nous pouvions rythmer le mot *tíbi*. En réalité, un vrai chanteur grégorien mis subitement en face de cette incise *rythmera* d'emblée les trois premiers mots (ligne *d*); mais arrivé à la thésis du mot *tíbi*, il se heurtera au groupe binaire *in* (cephalicus) et s'arrêtera court devant cet obstacle : deux ictus rythmiques de suite! Que faire? Pour nous, notre instinct de vieux grégorien nous persuade invinciblement que cette incise était ainsi rythmée, et pas autrement.

485. — Une affirmation ne suffit pas pour anéantir la difficulté soulevée; c'est vrai; mais cette irrégularité elle-même nous fait soupçonner que la version mélodique vaticane pourrait bien être fautive, là même où surgit l'obstacle mélodique qui arrête l'écoulement régulier du flot rythmique. Recourons donc aux manuscrits et aux meilleurs, soit à l'Antiphonaire de Hartker.

Or, précisément, ce notateur sagace et soigneux ne marque qu'*une seule note* sur la syllabe *in* de *injúriam* — voyez ci-dessus *ligne f* — et cette note est un *oriscus* (ϟ), note faible, légère, qui souvent fait corps avec le son précédent. Cette fusion s'opère ici d'autant plus aisément qu'une élision est possible entre les mots ti*bi*⌒*in*júriam ; l'effet sonore était très probablement celui-ci :



Fig. 191.

486. — Nous admettons volontiers que toutes ces finesses d'exécution n'étaient pas raisonnées, comme nous pouvons le faire après coup, après des siècles; mais nous croyons fermement qu'elles étaient pratiquées, senties par ces véritables artistes; la notation neumatique en est la preuve la plus authentique, la plus irréfragable.

Il est curieux de remarquer que, dans l'antienne suivante, le même fait de notation se représente identique. Elle ne se chante plus dans la liturgie romaine actuelle; nous la donnons d'après un ms. de Plaisance du XIIe siècle interprété, pour le passage en question, par Hartker :

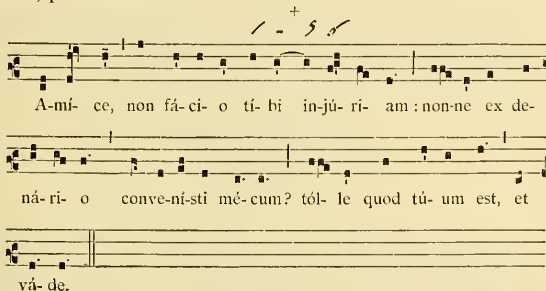


Fig. 192.

487. — A vrai dire, la version de Hartker, pour l'ant. *Dixit autem*, est rare; les manuscrits ont ordinairement deux notes : un *cephalicus* sur la syllabe *in*(júriam) :

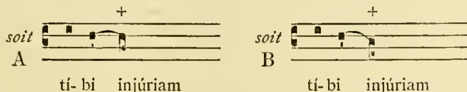
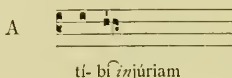


Fig. 193.

Mais ces sortes de variantes *liquescentes* sont bien connues des paléographes grégoriens : elles ne sont souvent que le développement musical mal placé, mal compris, de syllabes *fermées* qui se

prêtent à la liquescence. Dans le cas présent, le *cephalicus* n'est que l'extension inconsidérée et maladroite de l'*unique oriscus* de Hartker, extension déterminée par la prononciation exagérée de la consonne finale, syllabe *in*-(juriam). Cette *altération*, car *altération* il y a, a dû se faire de bonne heure, parce que la version de Hartker est rare; néanmoins, nous croyons cette dernière la meilleure.

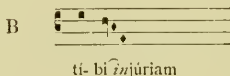
488. — On peut cependant, même avec ces deux versions fautives (A et B), conserver le rythme de la primitive version; il suffit, en A, de traiter comme *pressus* les deux *do* au moyen d'une élision :

A 

tí- bi *in*júriam

Fig. 194.

Et en B, il suffit de considérer, toujours à la faveur d'une élision, les trois notes *do, si, sol* comme un seul groupe de trois sons descendants :

B 

tí- bi *in*júriam

Fig. 195.

Ces sortes d'élisions sont assez fréquentes en musique grégorienne. Grâce à elles, nos deux règles : rythme des mots et placement rétrograde des touchements rythmiques se trouvent ainsi observées dans l'incise *Amice*, comme dans toutes les incises de cette même antienne.

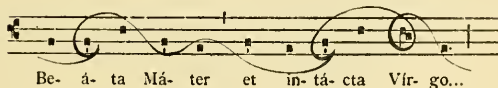
489. — Ajoutons que cette petite dissertation reste d'ordre purement esthétique. Car le *cephalicus* de l'édition vaticane empêche pratiquement de suivre le rythme idéal que nous venons d'établir. Pour nous en rapprocher le plus possible, nous avons adopté, dans notre reproduction rythmée de l'Antiphonaire, le rythme *d* ci-dessus, en privant le mot *tibi* de tout ictus. Ce procédé, d'une certaine manière anormal, peut être utilement employé quand une raison d'ordre musical y invite nettement, comme nous l'expliquerons plus loin, pp. 339 et suiv.

ARTICLE 3. — MOTS-TEMPS.

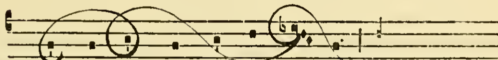
SUITE DE MOTS SPONDAÏQUES, TOUS MOTS-TEMPS
SAUF LE DERNIER, RYTHMÉ.

Tableau D.

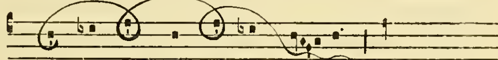
1) *Ant.* Beata Mater



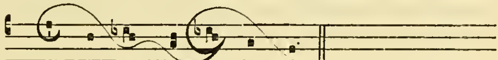
2) *Séquence* Laeta quies.



1. Laé- ta quí- es má- gni dú- cis,
2. Chá- ris dá- tur pí- ae mén- ti,

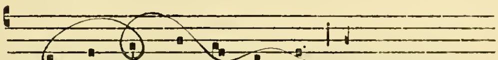


1. Dó- na fé- rens nó- vae lú- cis
2. Cór- de só- net in ar- dén- ti

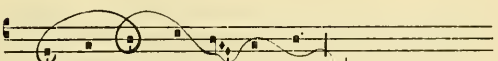


1. Hó- di- e re- có- li- tur.
2. Quíd- quid fo- ris pró- mi- tur.

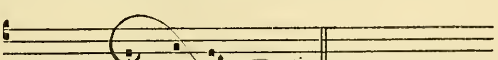
3) *Séquence.* Veni Sancte.



1. Vé- ni Sán- cte Spí- ri- tus,
2. Vé- ni pá- ter páu- pe- rum,



1. Et e- mít- te caé- li- tus
2. Vé- ni dá- tor mú- ne- rum,



1. Lú- cis tú- ae rá- di- um.
2. Vé- ni lú- men cór- di- um.

Fig. 196.

490. — Les incises de ce genre sont assez rares, car des mots spondaïques qui se suivent demandent ordinairement à être rythmés (cf. Tableau A).

Cependant, dans l'incise suivante, l'emploi des mots rythmés serait déplorable. Qu'on en fasse d'ailleurs l'essai en commençant par rythmer le premier mot :

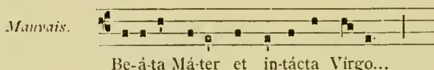


Fig. 197.

Trois mots sur quatre sont rythmés (le mot *intácta* ne peut pas l'être, à cause de la *clivis* qui suit). C'est l'application d'une loi bonne en soi ; et pourtant, qui ne sent qu'ici la marche rythmique est défectueuse, boiteuse, qu'elle ne correspond pas à la marche mélodique ?

491. — D'où vient ce tiraillement entre rythme et mélodie ?

Une analyse méthodique va nous le révéler.

Commencez *par la fin*, selon le procédé recommandé plus haut pour la fixation du rythme. Le rythme naturel des deux derniers mots est certainement celui-ci :

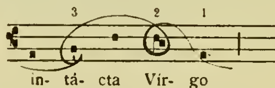


Fig. 198.

Ceci posé, continuez à placer les ictus rythmiques en rétrogradant :

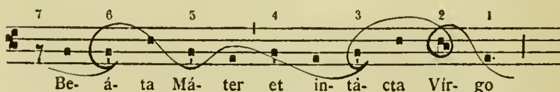


Fig. 199.

Tous les ictus se posent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sur les *ré*, de sorte que la mélodie entière s'enroule autour de cette corde récitative ; cette fois l'accord est complet entre rythme et mélodie : c'est la forme mélodique ou la forme tonale qui détermine les ictus.

L'incise se divise en deux rythmes, harmonieusement ordonnés, quoique d'inégale grandeur :

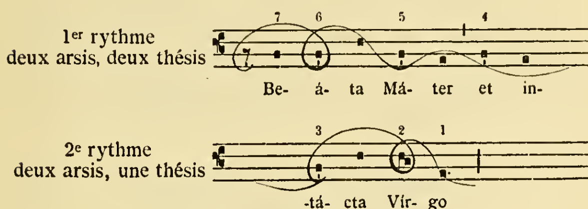


Fig. 200.

Les deux élans mélodiques *ré-fa* (6 et 3) coïncident avec les deux élans rythmiques et chironomiques, et leur répétition exacte, si rapprochée, les unit intimement. D'autre part, le simple balancement des deux thésis *ré-do* (5 et 4) est du plus gracieux effet. Bref, accord parfait, équilibre harmonieux entre toutes les parties.

492. — Comment expliquer ce résultat, puisque tous les mots, sans ictus, sont tous *mots-temps*, sauf le dernier? N'y a-t-il pas là un fait en contradiction formelle avec la fameuse loi naturelle, universelle, etc., exposée ci-dessus, art. 2, § 1, n° 465, à propos de l'ant. *Scit enim Pater vester*?

Non, aucune contradiction; il n'y a là qu'une application particulière de cette loi elle-même agrandie, appliquée à l'incise.

Dans l'exemple : *Scit enim pater vester*, la loi s'adaptait à chaque *mot*, il y avait lieu de rechercher quelle *syllabe* dans chaque mot devait être assignée à l'arsis, quelle à la thésis.

Ici, le mot entre dans la mélodie et dans le rythme, en un seul bloc, pour ainsi dire; le mot sera *tout entier* ou arsis ou thésis, c'est la *forme mélodique* qui détermine le choix. Là, ce ne sont plus les *syllabes* d'arsis ou de thésis à trouver dans un mot, mais les *mots entiers* qui, dans une incise, doivent s'adapter à l'arsis et à la thésis.

493. — On voit, par cet exemple, avec quelle mesure et quelle prudence, il faut se servir des meilleures règles. Celle de *l'enjambement des mots*, prise à la lettre, peut conduire à de véritables erreurs rythmiques; il faut tenir compte, non seulement du texte,

mais encore de la mélodie, qui, bien étudiée, bien comprise, est un guide excellent auquel on doit souvent se fier.

494. — Cependant, nous l'avons dit, ce cas est rare dans le pur chant grégorien. On en trouvera des exemples plus fréquents dans certaines Séquences. Voir ci-dessus les Séquences *Laeta quies* de S. Benoît, et *Veni Sancte Spíritus* de la Pentecôte; et encore, dans celle-ci, le dernier mot de chaque vers est-il dactylique.

ARTICLE 4. — MÉLANGE DE MOTS-RYTHMES ET DE MOTS-TEMPS, SPONDAÏQUES ET DACTYLIQUES.

495. — Cette disposition rythmique est plus fréquente que la précédente; elle est simple, gracieuse, et, après tout ce qui précède, ne donne lieu à aucun commentaire.

Le nombre des *mots-temps*, dans chaque incise, est marqué à gauche; celui des *mots-rythmes* à droite. La proportion numérique est presque toujours en faveur de ces derniers.

Tableau E.

Mots-temps | | Mots-rythmes

1) *Ant.*

0 Hic est di- scí- pu- lus mé- us : 3

2 sic é- um vó- lo ma- né- re, 1

0 do- nec vé- ni- am. 2

ou mieux selon la version antique

0 do- nec vé- ni- am. 2

Mots-temps | Mots-rythmes

2) *Ant.*

0 Hic est di- scí- pu- lus il- le, 3

0 qui te- sti- mó- ni- um per- hí- bu- it · 2

2 et scí- mus qui- a vé- rum est 1

0 te- sti- mó- ni- um é- jus. 2

3) *Ant.*

1 De Sí- on ex- í- bit lex, et vér- bum 3

0 Dó- mi- ni de Je- rú- sa- lem. 2

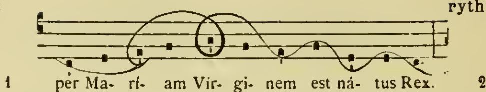
4) *Ant.*

2 Ec- ce nó- men Dó- mi- ni Emmá- nu- el 2

0 quod an- nun- ti- á- tum est per Gá- bri- el, 2

0 hó- di- e ap- pa- ru- it in Is- ra- el 3

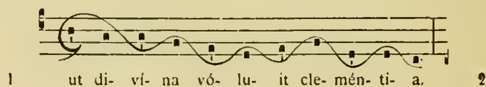
Mots-temps **Mots-rythmes**



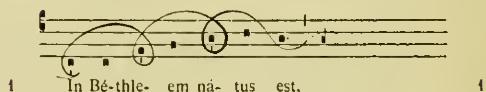
1 per Ma- rí- am Vir- gi- nem est ná- tus Rex. 2



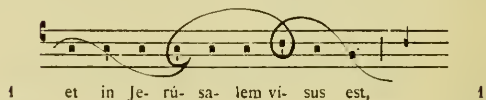
2 E- ia! Vír- go Dé- um gé- nu- it, 2



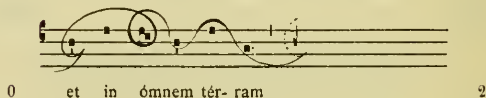
1 ut di- ví- na vó- lu- it cle- mén- ti- a. 2



1 In Bé-thle- em ná- tus est, 1



1 et in Je- rú- sa- lem vi- sus est, 1

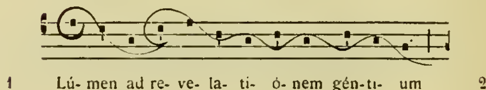


0 et in ómnem tér- ram 2



0 ho- no- ri- fi- ca- tus est Rex Is- ra- el. 2

5) *Ant*



1 Lú- men ad re- ve- la- ti- ó- nem gén- ti- um 2



2 et gló- ri- am plé- bis tú- ae Is- ra- el. 2

Fig. 201.

ARTICLE 5. — EXCEPTIONS AU RYTHME NORMAL DES MOTS.

496. — Jusqu'ici nous avons vu tous les mots, spondaïques ou dactyliques, venir se ranger docilement sous l'une des deux étiquettes : *mot-rythme* ou *mot-temps*. C'est en effet leur physionomie normale.

Il peut arriver quelquefois qu'une raison d'ordre musical modifie un peu leur être individuel et leur impose un traitement spécial. Nous voulons parler :

a) des mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus,

b) des mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée.

§ 1. — Mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus.

Tableau F.

1) *Ant.* Crástina.
Crá- sti- na é- rit vó- bis sá- lus, dí- cit..

2) *Ant.* Cum ortus
fú- e- rit sol de caé- lo, vi- dé- bi- tis Ré- gem
ré- gum..

3) *Ant* Sepeliérunt
et te- cé- runt plánctum má- gnum su- per é- um.

4) *Ant.* Hódie caeléstı.
quo- ni- am in Jor- dá- ne lá- vit Chrí- stus
é- jus crí- mi- na...

5) *Ant* Audite.

et in- tel- li- gi- te tra- di- ti- ó- nes quas

Dó- mi- nus dé- dit vó- bis.

Fig. 202.

497. — Le rythme de ces incises est délicat à exposer. La particularité anormale qui les caractérise s'éloigne plus encore que tout ce qui précède des habitudes modernes. S'il est difficile d'inculquer à certains musiciens le fait si naturel de l'accent latin au levé, que sera-ce, si on leur propose un procédé rythmique qui, pour eux, équivaudra à la suppression de l'accent? Et pourtant, dans l'art oratoire de toutes les langues, que de fois se produisent ces affaiblissements, et même ces disparitions d'accents (1)!

Il ne convient pas cependant d'assimiler entièrement ces deux faits de rythmique, l'accent au *levé* et le *manque d'ictus* dans certains mots. Le premier, fréquent, est ordinairement recommandé pour la régularité et la beauté du rythme. Le second, qui vise surtout sa perfection, est plutôt *de conseil*, sauf quelques cas où il s'impose. Habilement, judicieusement employé, il permet au nombre musical d'éviter jusqu'à l'apparence du mécanisme; et la phrase musicale, ainsi dégagée d'éléments matériels (mesure, force), prend alors son essor dans les hauteurs du rythme libre, et atteint souvent la variété, la souplesse, la légèreté, l'élégance de la prose attique.

Puissions-nous être clair et nous faire bien comprendre!

498. — Voici un exemple : *Crástina érit.*

Comment rythmer cette incise?

(1) « Remarquons que, par l'effet de sa position dans la période grammaticale, un mot est sujet à perdre son accent en *tout* ou en *partie*... La notation de l'accent est très imparfaite et ne se rapporte qu'aux mots *pris isolément* ». GEVAERT. II, p. 93.

On peut essayer d'abord d'appliquer strictement les règles ordinaires, en *rétrogradant :*

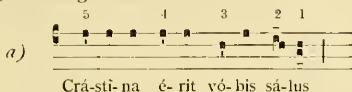


Fig. 203.

Toutes les syllabes accentuées portent un ictus rythmique...

Le résultat? Un rythme purement mécanique, intensif, que la mélodie ne parvient pas à corriger. Des oreilles modernes l'accepteront sans doute facilement; un artiste grégorien, très difficilement. Nous allions à la découverte du *nombre*, nous avons rencontré la *mesure!*

Et pourtant, l'application des mêmes principes, dans l'incise *Beáta Mater*, nous avait conduits à la plus gracieuse des phrases! C'est vrai; mais les conditions mélodiques étaient bien différentes.

499. — C'est que les meilleurs procédés ne sont jamais assez sûrs, ni les meilleurs principes assez compréhensifs pour embrasser tous les cas et guider le rythmicien à travers les variétés innombrables des motifs mélodiques : l'art est infiniment plus souple et plus large que les plus larges principes.

Il y a longtemps que Cicéron a dit : « Consultez la règle, elle vous condamne; consultez l'oreille, elle vous approuve. Pourquoi? c'est que cette prononciation la flatte. Or le plaisir des oreilles est une des lois les plus impérieuses du discours » (1).

(1) Cic. *Orator*, XLVIII. Au reste, n'est-ce pas la loi générale de tous les arts? Citons ce passage de M. Maritain, dans son ouvrage *Art et Scolastique*, p. 54-55 : « Par l'*habitus* ou vertu d'art surélevant du dedans son esprit, l'artiste est un dominateur qui *use* des règles selon ses buts; il est aussi peu sensé de le concevoir comme « asservi » aux règles que de tenir l'ouvrier pour « asservi » à ses instruments. A proprement parler, il les possède et n'en est pas possédé, il n'est pas *tenu* par elles, c'est lui qui *tient*, par elles, la matière et le réel; et parfois, aux instants supérieurs où l'opération du génie ressemble dans l'art au miracle de Dieu dans la nature, il agira non pas contre les règles, mais en dehors et au-dessus d'elles, selon une règle plus haute et un ordre plus caché. Entendons ainsi le mot de Pascal : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale; se moquer de la philosophie c'est vraiment philosopher », avec cette glose savoureuse du plus tyrannique et du plus jacobin des chefs d'académie : « Si vous ne vous *foutez* (sic!) pas de la peinture, elle se *foutra* de vous » *.

* Mot du peintre David.

Ici le procédé employé pour analyser le rythme de cette incise aboutit à un rythme désagréable pour des oreilles habituées au nombre antique grégorien. Il n'y a qu'à rejeter procédé et rythme pour recourir à un autre moyen.

500. — La marche rétrograde n'ayant pas réussi, essayons de commencer par... le commencement.

L'élan joyeux et brillant de cette antienne — cinq notes à l'unisson sur la dominante — et sa simplicité extrême invitent le chantre à appliquer, dès le début, la grande règle de l'*enjambement* des mots. D'instinct, en effet, il est entraîné à *rythmer* les premiers mots; aucun détail mélodique ne s'oppose à cette interprétation spontanée :



Fig. 204.

Il en serait de même pour le troisième mot *vobis*, si son ictus final ne venait se heurter contre un ictus plus puissant devant lequel il doit disparaître, celui de la *clivis* longue de *salus :*

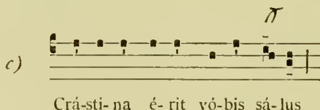


Fig. 205.

501. — Alors, que faire? Deux solutions possibles :

1° Supprimer simplement l'ictus de la syllabe *bis* et laisser les choses en l'état; le mot *vobis* n'est affecté d'aucun ictus :



Fig. 206.

2° Faire glisser sur la première syllade de *vobis* l'ictus 3 qui se trouve sur *rit*, et c'est le mot *erit*, cette fois, qui reste sans ictus :

e)

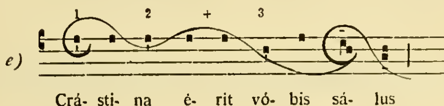


Fig. 207.

Entre *d* et *e*, il est difficile de choisir. Cependant les deux mots-rythmes qui commencent si heureusement l'incise, en *d*, le fléchissement, l'interversion mélodique de *vobis*, auquel répond un effacement rythmique, pourraient justifier le choix de ce *nombre*. Comme il faut opter, c'est lui qui a été retenu dans nos livres pratiques de chant.

502. — Les exemples 2, 3, 4, 5, serviront d'étude au lecteur : les mots dissyllabiques privés d'ictus sont surmontés d'une croix.

§ 2. — Mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée.

Tableau G.

1) *Ant.* Ecce Maria.

Ec-ce Ma- rí- a * gé- nu- it nó- bis...

2) *Ant.* Nigra sum.

Ni-gra sum sed formó- sa, fi- li- ae Je- rú- sa- lem...

3) *Ant.* In illa die.

et cól- les flú- ent lác et mél...

4) *Intr.* Intret.

vin- di- ca sán-gui- nem...

5) *Credo I.*

Cru- ci- fí- xus é- ti- am pro nó- bis...

6) »

re- sur- ré- xit tér- ti- a dí- e...

7) ℣ *d'Int.*

Be- ne- dí- ci- te ó-mni- a ó- pe- ra Dó- mi-

ni Dó- mi- no.

mieux encore, selon la plus antique version :

ó-mni- a ó- pe- ra Dó- mi- ni Dó- mi- no.

8)

Per ó-mni- a saé- cu- la sae- cu- ló- rum.

Fig. 208.

503. — Incises 1, 2, 3, 4, 5, 6. — Toutes ces incises ont chacune un mot *dactylique privé d'ictus rythmique sur la syllabe d'accent.*

Et l'on peut saisir ici, plus clairement encore que dans les précédents articles, la différence entre l'interprétation moderne de l'accent latin et l'interprétation antique.

504. — Des musiciens du XXe siècle, fidèles à la loi de l'intensité et de la longueur, ne manqueront pas de rythmer la 1re incise de l'une ou l'autre des deux manières suivantes; on ne peut imaginer mélodies plus lourdes et plus gauches :

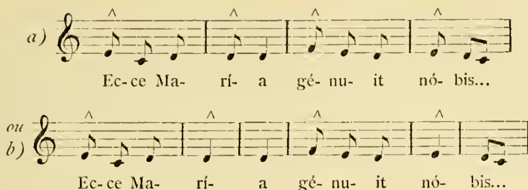


Fig. 209.

505. — Voici maintenant deux rythmes légitimes et presque également satisfaisants :



Fig. 210.

Il n'y a rien à reprocher à ce rythme, sauf peut-être sa régularité binaire, assez peu grégorienne, qui effleure le mécanisme; mais les accents au levé corrigent efficacement ce léger défaut.

Cependant, le suivant, *d*, ne serait-il pas meilleur?

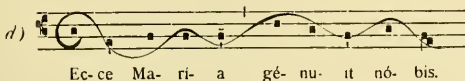


Fig. 211

Cette interprétation libre et souple allège la mélodie, diminue le nombre des touchements, élargit la marche et la rend plus variée; chaque mot, bien rythmé, s'envole avec la grâce et la légèreté qui conviennent à cette virginale antienne.

Notez l'accent de *génuit* sur le deuxième temps d'une mesure ternaire. Cette place ne lui est pas interdite; musical avant tout, l'accent latin peut, comme toute note aiguë, s'établir là où l'appelle la mélodie. Prisonnier de la mesure intensive dans la musique moderne, l'accent, dans nos cantilènes romaines, recouvre son antique liberté, sans aliéner, pour cela, l'intensité discrète que lui a léguée l'époque grégorienne.

506. — Cependant, la suppression de l'ictus rythmique sur l'accent d'un mot dactylique ne saurait avoir lieu à tout propos. Pour qu'elle soit dûment autorisée, il est nécessaire que la syllabe précédant immédiatement cet accent soit douée d'une attraction telle que le rythme ne s'y puisse soustraire, et soit pour ainsi dire contraint de s'y poser. Or rien de mieux que la finale d'un mot dactylique pour attirer un appui rythmique.

507. — L'exemple 4 du tableau G est très caractéristique à cet égard :

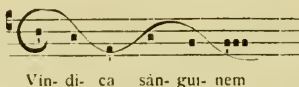


Fig 212

La dernière syllabe de *víndica* réclame impérieusement une pose thétique ; appuyé sur ce tremplin syllabique, le rythme rebondit aisément, franchit sans le *toucher* l'accent de *sánguinem*, et va se reposer sur la syllabe finale de ce mot.

508. — En définitive, le problème se réduit à ceci : quelle est la syllabe la plus *longue*, la plus *lourde*, la plus « *attirante* », la plus *thétique*, la finale de *víndica* ou la tonique de *sánguinem ?*

Poser cette question, c'est la résoudre (1).

Remarquons d'ailleurs que l'accent de *sánguinem* ne souffre aucunement de ne pas s'appuyer sur un ictus ; il n'est pas négligé ; bien au contraire, il suffit de chanter l'incise entière pour comprendre que les qualités de cet accent, son élan, sa légèreté, son acuité, ressortent d'autant mieux qu'il suit immédiatement une note grave, lourde et finale : la ligne chironomique traduit exactement cette impression.

509. — Enfin il ressort avec évidence de ce court exposé que le « subjectivisme » n'est pour rien dans le choix de ce rythme, établi sur la nature même des choses :

a) sur la valeur rythmique des syllabes,

b) sur l'enjambement des mots,

(1) « Cela est certain, le temps lourd sympathise volontiers avec la longueur ». H. POTIRON, *Méthode d'harmonie*, p. 24.

c) sur la loi générale de rythmique naturelle : au temps le plus lourd, le plus long, l'appui rythmique.

510. — Les exemples 2, 3, 5 et 6 peuvent être l'objet d'observations analogues.

Le rythme des incises 5 et 6 a été étudié dans la *Paléographie Musicale* t. x, p. 133-137 ; on voudra bien s'y reporter, ou encore à la *Monographie* du *Credo* I (1).

511. — L'exemple 7 est trop intéressant pour que nous n'appelions pas l'attention sur la beauté de son rythme. Il est nécessaire de le noter ici de nouveau dans le plus grand détail, avec sa chironomie ondulante, son intensité et son accentuation.



Fig. 213.

Ce n'est qu'une psalmodie d'introït; et pourtant, si vous la chantez avec art, quelle merveille d'élégance et de légèreté ! C'est le triomphe du rythme pur. Analysez :

tous les mots — cinq — sont dactyliques;

tous les accents toniques sont privés d'ictus, sauf le premier;

toutes les syllabes finales des mots sont caressées par les délicats touchements du rythme; or, rien de plus favorable à son envolée.

Aussi, la récitation psalmodique, libre d'entraves, déploie ses ailes, s'élance, plane, ondule gracieusement en même temps que, d'accent en accent, croît doucement son intensité ; car *ce sont bien les accents*, et leurs reflets variables au sommet des rythmes, qui l'enlèvent, la colorent, la vivifient et finalement déterminent la beauté de cette phrase d'une finesse tout attique.

Point n'est besoin de les frapper, les accents, pour les mettre en lumière; bien au contraire : *d'en haut*, ils rayonnent, ils miroitent sur l'ensemble de la phrase. Frappez-les : tout son charme s'éva-

(1) *Monographies grégoriennes*, n° 111.

nouit, elle se matérialise, s'alourdit et rampe. La voici, sous ce pesant travestissement :



Fig. 214.

Quelle lourdeur! plus de phrase, plus d'unité; des mots isolés, juxtaposés : l'intensité est maîtresse absolue, elle ordonne tout, aussi rien de plus matériel que ce rythme.

L'intensité la mieux conduite, la chironomie la plus habile ne parviendront jamais à corriger le vice foncier de ce rythme : tous les accents au frappé, et toutes les finales au levé! Tous les mots sont à contre-rythme.

512. — Mêmes remarques à propos de l'exemple 8. Ici encore la grande règle qui nous invite à *rythmer les mots* trouve son application toute naturelle. Voici le vrai rythme de cette petite phrase :

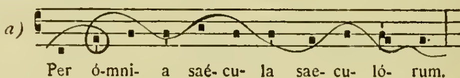


Fig. 215.

Pourquoi ne pas rythmer :

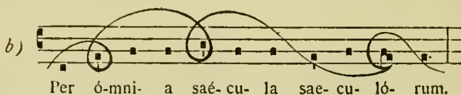


Fig. 216.

Evidemment, il n'y aurait pas de faute grave dans cette disposition; mais les mots ne sont pas *rythmés*, ils sont isolés, juxtaposés; la marche est lourde, matérielle; ce n'est plus du « rythme », c'est de la mesure.

La forme mélodique nous invite elle-même au rythme *a* : cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *la* rappelle ce que nous venons de dire à propos du *Benedícite ómnia ópera Dómini Dómino.*

ARTICLE 6. — LA FORME MÉLODIQUE ET LE RYTHME.

513. — On a vu déjà, par les exemples précédents, combien délicate est l'application du rythme à certaines incises. Il importe de procéder avec la plus grande circonspection, et de ne pas se confier sans examen à des règles qui, très bonnes en elles-mêmes, et pour les cas ordinaires, peuvent en des circonstances particulières conduire à une interprétation défectueuse.

Les règles les mieux fondées, celle par exemple de l'enjambement des mots, doivent être délaissées sans hésitation, bien que momentanément, dès qu'une investigation exacte, réfléchie, des faits mélodiques et rythmiques démontre la nécessité de cet abandon. Il faut savoir alors adapter avec souplesse son intelligence et son goût aux variétés innombrables de l'antique art grégorien, faire bon marché de son propre jugement et d'habitudes qui ne sont, souvent, que le résultat d'une éducation musicale moderne. C'est ainsi qu'on évitera la « subjectivité », dont nous parlions à l'instant, et qu'on atteindra d'emblée, avec l' « objectivité », la vérité rythmique cherchée.

514. — Or, si important que soit le texte littéraire, il n'est pas le seul élément qui détermine le rythme. La forme mélodique elle aussi doit entrer en jeu pour une bonne part ; et souvent, nous l'avons vu, elle impose un rythme qui modifie celui des mots pris isolément.

Pour bien faire connaître notre pensée, nous allons examiner ici un certain nombre de cas.

Premier exemple.

Incises du Ier mode (1).

Tableau H.

Section A — 7 6 5 4 3 2 1

1) *Ant.* Pater venit.

hó- : ra : cla- : rí- fi- : ca Fí-li-um : tú- : um

(1) Les neumes qui surmontent les portées sont tirées de l'Antiphonaire de Hartker. Les antiennes au-dessus desquelles ne figure pas la notation ne sont pas dans ce manuscrit.

Section A 7 6 5 4 3 2 1

2) *Ant.* Transeúnte.
Dó-mi-no, cla- má- bat caé-cus ad é um

3) *Ant.* Antequam.
conve-ní- rent, in- vén-ta est Ma- rí- a

4) *Ant.* Sunt de hic.
stánti- bus qui non gus- tá- bunt mór- tem

5) *Ant.* Ecce puer.
mé- us e- lé- ctus, quem e- lé- gi

6) *Ant.* Admóniti.
Má- gi in sóm-nis ab án- ge- lo

7) *Ant.* Beáti.
pa-cí- fi- ci, be- á- ti mún- do cór- de

8) *Ant.* Euge serve.
bó- ne, in mó- di- co fi- dé- lis

9) *Ant.* Clarífica me.
Pá- ter a- pud te- met- í- psum

10) *Ant.* Ex útero.
se-nectú- tis et sté- ri- li Jo- án- nes

Section B 7 6 5 4 3 2 1

11) *Ant.* Qui vult venîre.
post me, áb- ne-get semet- i- psum

12) *Ant.* Tradétur enim.
gén-ti- bus ad il- lu- dén- dum

13) *Ant.* Cum indú-cerent.
Cum indú-ce-rent pú- e- rum Jé- sum

14) *Ant.* Joánnes.
vo-cá- bi- tur nó- men é- jus

15) *Ant.* Qui mihi.
mi-ní- strat, me se- quá- tur

16) *Ant.* Ecce véniet.
de- si-de-rá- tus cún- ctis gén-ti- bus

17) *Ant.* Stans a dextris.
é- jus A- gnus ni- ve

18) *Ant.* Dabit ei.
Dó-mi- nus sé- dem Dá- vid

19) *Ant.* In cratícula.
et ad í- gnem applicá- tus

Section C

7 6 5 4 3 2 1

20) *Ant.* Heródes.
i-rá- tus oc- cí- dit múl- tos pú- e- ros

21) *Ant.* Cum immúndus.
spí-ri- tus ex- í- e- rit ab hó-mi- ne

22) *Ant.* De quinque.
pá-ni- bus et du- ó- bus písci- bus

23) *Ant.* Qui me conféssus.
fú- e- rit co- ram ho- mí-ni- bus

Section D

24) *Ant.* Dum conturbáta.
fú- e- rit á- ni- ma mé- a, Dó-mi- ne

25) *Ant.* Tu autem.
o-rá-ve- ris, in-tra in cu- bí- cu- lum

26) *Ant.* Cum facis.
e-leemó-sy- nam, né- sci- at si- nístra tú- a

27) *Ant.* Cum accepísset.
a-cé- tum, dí- xit : con- sum- má-tum est

Fig. 217.

Il serait trop long et d'ailleurs inutile d'étudier à part chacune de ces 27 incises : il suffira d'en choisir quelques-unes pour en expliquer et justifier le rythme.

515. — Incise n° 2. — Le lecteur qui s'est familiarisé avec toutes les précédentes explications, sera porté à *rythmer* les mots de cette incise, comme il suit :

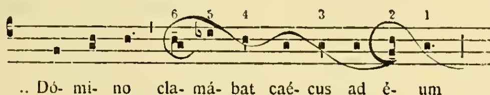


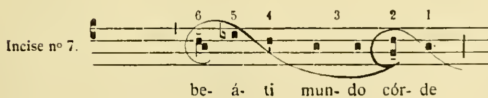
Fig. 218.

En soi, ce rythme est bon, justifiable, irréprochable même; il est conforme aux règles ordinaires, et, pour l'oreille, le résultat en est excellent.

Il en va de même pour les quatre incises suivantes, *rythmées* d'après les mêmes principes :







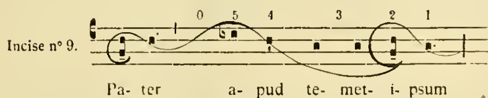


Fig. 219.

Et cependant, des doutes sérieux peuvent être formulés contre cette interprétation. Cette incise musicale, en effet, adaptée à certains textes, reçoit des modifications, légères à la vérité, mais révélatrices de sa vraie marche mélodique et de la valeur rythmique et *tonale* de chacune de ses notes. Voir le tableau précédent.

516. — La plus significative de ces modifications est la réunion, ou *synérèse*, du *si* ♭ et du *la* en une seule *clivis* avec épisème sur la première note : , dans les exemples 11 à 19 (section B), sauf 13. Cette synérèse exige un ictus rythmique sur le *si* ♭ et par suite sur le *sol*. Les sons mélodiques fondamentaux et ictiques sont donc *si* ♭, *sol*, *fa* :

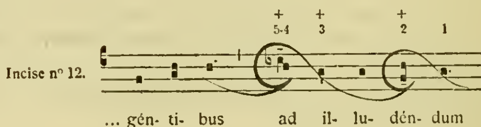


Fig. 220.

et le *la* n'est qu'une note de passage, qui ne doit pas porter d'ictus. Or dans les incises 2, 5, 6, 7, 9, telles que nous venons de les rythmer ci-dessus en ne nous basant que sur la loi de l'enchaînement des mots, le *la* reçoit un touchement ; et dans les incises 5, 6, 7 et 9, le *sol* en est privé.

517. — Cette absence d'ictus sur le *sol* est condamnée encore par un autre fait mélodique non moins significatif que la synérèse des notes 4 et 5. Lorsque le texte, très court, ne concède à la corde récitative *sol* qu'une seule syllabe, la mélodie s'accorde la fantaisie de doubler ce *sol*, comme on peut le voir dans les exemples 13 à 19. Habituée à se poser, à s'étaler à l'aise sur cette note, elle ne peut se contenter d'un seul temps simple, et, *au détriment du « style oratoire »*, elle se permet une *pose de deux temps*.

518. — Qui peut bien nous renseigner sur cette fantaisie?

Les signes *neumatiques* et *rythmiques :* une *virga strata* , valeur double, surmonte toujours dans ce cas, chez Hartker, la

syllabe unique du texte. Sept fois dans l'Antiphonaire vatican ce cas se présente; sept fois la *virga strata* dans Hartker indique la volonté de la mélodie (1). Nous avons dit « fantaisie »; nous avons tort; c'est « exigence » et « art » qu'il faut dire : la bonne allure, le juste équilibre du rythme réclame impérieusement ce double temps. Et la *virga strata* est ici, quoi qu'on en dise, *un vrai signe rythmique*, parce que longue :

+

5·4 3 2 1

Incise 14. nó- men é- jus

» 13. pú-e- rum Jé- sum

Fig. 221.

519. — Il faut donc abandonner le rythme proposé ci-dessus pour les incises 2, 5, 9, et s'en tenir à celui du tableau général. Il s'agit d'un *type unique grégorien;* l'ordre, l'harmonie exigent que soit conservée toujours son intégrité mélodique et rythmique : les modifications légères que nous avons signalées indiquent clairement que telle a été la volonté du compositeur.

Après ces explications, les sections C et D du même tableau se comprennent facilement.

Deuxième exemple.

Intonations et cadences suspensives du IIIe mode.

520. — On vient de voir, dans l'exemple précédent, l'utilité de la synérèse *(clivis)* pour la fixation du rythme. Voici, dans les intonations suivantes, une synérèse, ou même deux synérèses, cette fois de *podatus*, qui vont encore éclairer notre marche.

Ici encore, les neumes qui surmontent les portées sont tirés de l'Antiphonaire de Hartker.

(1) L'édition vaticane a négligé 5 fois sur 7 de doubler cette note; les éditions rythmiques de Solesmes ont ajouté un point (■.), là où la notation était ainsi défectueuse.

Tableau I.

5 4 3 2 1

1) Dó- mi- ne, ut vi- de- o...

2) Dó- mi- ne, vim pá- ti- or...

3) Ni- gra sum sed for- mó- sa...

4) Ac- ci- pi- ens Si- me- on...

5) Si- me- on jú- stus...

6) Hic est di- sci- pu- lus il- le...

7) Hic est di- sci- pu- lus mé- us...

8) Fi- dé- lis sér- vus et prú- dens...

9) E- li- sa- beth Za- cha- ri- ae...

Fig. 222.

521. — Quelques brefs commentaires seulement.

Incises 1 et 2. — Aucune difficulté; les deux mots dactyliques de la cadence sont régulièrement rythmés.

Incise 3. — *Nigra sum* est rythmé à l'instar d'un dactyle. *Formósa* est calqué sur *pátior;* au point de vue strictement *rythmique*, il n'y a aucune différence entre ces deux mots, et seule l'intensité les distingue :

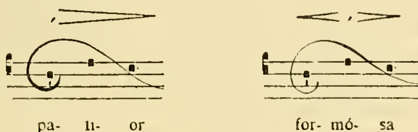


Fig. 223.

Des adaptations de cette sorte — et elles sont très nombreuses dans les répertoires grégorien et ambrosien — *dévoilent la pensée des anciens sur le rôle, tout-à-fait secondaire, de l'intensité dans la fixation de la marche rythmique.* Il faut savoir s'y soumettre, et les règles de l'harmonie moderne n'y peuvent rien changer. Mais nous ajoutons promptement que pour la *coloration* du rythme le rôle de l'intensité est capital.

Incises 4 et 5. — Les synérèses de *podatus* (notes 5-4, 3-2) indiquent nettement que le rythme adopté dans les incises précédentes et dans celles qui vont suivre, est bien celui qui leur convient.

Incises 6, 7, 8, 9. — Elles se rythment comme les précédentes.

A noter que sur la syllabe 4 de l'incise n° 8, Hartker met une *clivis*, au lieu de la simple *virga* des autres antiennes. Cette *clivis* attirerait à soi le touchement rythmique, qui glisserait ainsi de l'accent *sér* sur la finale *vus*, et le mot serait *rythmé* normalement, comme le sont d'ailleurs tous les mots de toutes les autres incises. Quoi qu'il en soit, nous avons suivi, dans notre tableau, l'édition vaticane.

En résumé, les trois dernières notes (3, 2, 1,) de ces neuf intonations déterminent le rythme de toutes ces incises; l'équilibre demande ici encore une allure rythmique uniforme.

Troisième exemple.

Cadences des VIIe et VIIIe modes.

522. — Un mot sur l'ordonnance générale du tableau qui va suivre, pour en faciliter l'intelligence.

Les cadences ont été classées d'abord en trois groupes d'après la distribution des notes sur les syllabes du texte, le premier étant complètement syllabique, le deuxième et le troisième comportant une synérèse soit des deux, soit des trois premières notes.

Les cadences du premier groupe se divisent elles-mêmes en trois sections, selon la place qu'occupent en chacune d'elles les accents, toniques ou secondaires.

Enfin, à l'intérieur de tous ces différents groupes, on a distingué les unes des autres les cadences du VIIIe mode et celles du VIIe (1).

Tableau J.

Première forme.

A.
Accents toniques, col. 5 et 2.

VIIIe MODE.

		5	4	3	2		1
1) *Ant.* Generátio haec.		Jó-	nae	pro-	phé-		tae
2) » Fili, recordáre.	si-	mí-	li-	ter	má-		la
3) » Cum his.	im- pu-	gná-	bant	me	grá-		tis
4) » Congaudéte.		sé-	des	ac-	cé-		pi
5) » Paulus et Joánnes.		caé-	lum	et	tér-		ram
6) » Misit rex.	Jo-	án-	nis	in	cár-	ce-	re
7) » Orémus omnes.		vé-	nam	a-	pé-	ri-	at

(1) Les antiennes dont l'*incipit* est marqué d'une astérisque * sont tirées du *Responsorial* romain ; toutes les autres se trouvent dans l'*Antiphonaire*.

La colonne qui ne porte pas de numéro est de surcroît, réservée aux pénultièmes faibles survenantes en cas de chute verbale dactylique. L'édition vaticane affecte cette survenante d'une seule note (note évidée du tableau). Nous avons mis entre parenthèses le podatus *fa-sol* de Hartker et des manuscrits.

				5	4	3	2		1
	VIIIe MODE (suite).								
8)	*Ant.*	Saulus qui. *	con-fun-	dé-	bat	Ju-	daé-		os
9)	»	Concússum est. *	de-scen-	dé-	bat	de	caé-		lo
10)	»	Dóminus Jesus. *		és-	se	prae-	dí-		xit
11)	»	Tunc Valeriánus. *		sán-	ctum	Ur-	bá-		num
	VIIe MODE.								
12)	»	Considerábam.	qui co-	gnó-	sce-	ret	me.		
13)	»	Próprio Fílio.		trá-	di-	dit	il-		lum
14)	»	Ingréssa Agnes.	praepa-	rá-	tum	in-	vé-		nit
15)	»	Quis es tu.		dú-	bi-	tes	fí-	li-	a
16)	»	Natívitas est.	il-	lú-	strat	ec-	clé-	si-	as
17)	»	Dixérunt discípuli.		lú-	pi	ra-	pá-		ces
18)	»	Ecce sacérdos.	in-	vén-	tus	est	jú-		stus
19)	»	Ipsi sum desponsáta. *		lú-	na	mi-	rán-		tur
20)	»	Vidísti Dñe. *	ma-	mil-	la	tor-	qué-		ri
21)	»	Proptem fidem. *	mamil-	lá-	rum	me-	á-		rum
22)	»	Ecce dedi. *		gén-	tes	et	ré-		gna
23)	»	Martínus adhuc. *		vés-	te	con-	té-		xit
24)	»	Ecce signo. *	pe- ne-	trá-	bo	se-	cú-		rus
25)	»	Dixit Románus. *		mé	bap-	ti-	zá-		re

B. *Accents toniques, col. 4 et 2.*		5	4	3	2		1
VIIIe MODE.							
26) *Ant.* Beátam me dicent.		re-	spé-	xit	Dé-		us
27) » Núptiae factae sunt.	Ma- rí-	a	má-	tre	sú-		a
28) » Andréas.	pas-	si-	ó-	ne	só-	ci-	us
29) » Per te Lúcia.	Dó- mi-	no	Jé-	su	Chrí-		sto
30) » Paulus et Joánnes.	Dó- mi-	nus	Jé-	sus	Chrí-		stus
31) » Zelus tuus. *		co-	mé-	dit	me.		
VIIe MODE.							
32) » Tunc acceptábis.		pec-	cá-	tis	mé-		is
33) » Salve crux.	magis-	ter	mé-	us	Chrí-		stus
34) » Annulo suo.	decorá-	vit	mé	co-	ró-		na
35) » O magnum.	mórtu-	a	ví-	ta	fú-		it
36) » Puer qui natus est.		Sal-	vá-	tor	á-		it
37) » Cum jucunditáte.	Dómi-	num	Jé-	sum	Chrí-		stum
38) » Dómine si adhuc.		vo-	lún-	tas	tú-		a
39) » Quo progréderis. *		mi-	ní-	stro	pró-	pe-	ras

C.

Acc. secondaire, col. 4.
Accent tonique, col. 2.

		5	4	3	2		1
VIIIe MODE.							
40) *Ant.* Semen cécidit.	áli-	ud	se-	xa-	gé-	si-	mum
41) » Maximílla.	a-romá·ti-	bus	se-	pe-	lí-		vit
42) » Si ignem. *	Ange-	li	mi-	ni-	strá-		bunt
43) » Mirábile.		di-	vi-	si-	ó-		nem
44) » Semen cécidit.		in	pa-	ti-	én-	ti-	a
45) » Deus meus es tu.		et	ex-	al-	tá-	bo	te
46) » Veni sponsa.	praepará-	vit	in	ae-	tér-		num
47) » Confído in Dño. *		sit	sa-	ni-	tá-		ti
48) » Eleváre.	[fí-	li-	a	Sí-	on]		
VIIe MODE.							
49) » Si culmen.	quantóci-	us	pro-	pe-	rá-		te
50) » Dextram meam. *	inestimábi-	les	mar-	ga-	ri-		tas
51) » Domum tuam.	longi-tú-	di-	nem	di-	é-		rum
52) » In hoc cognóscent.	habu-é-	ri-	tis	ad	ín-	vi-	cem
53) » Beáta Caecília. *	contemptó-	rem	i-	do-	ló-		rum
54) » Tamquam aurum. *	é-	os	in	ae-	tér-		num
55) » Si coram. *	immortá-	lis	in	ae-	tér-		num

Deuxième forme.

		5-4	3	2		1
VIIIe MODE.						
56) *Ant.* Libénter.	in me	vír-	tus	Chri-		sti
57) » Beátus Lauréntius. *	mé- i	sér-	vi	tú-		i
58) » Beátus Andréas.	pendéntem	in	pa-	tí-	bu-	lo
VIIe MODE.						
59) » Dixit Dóminus.	a	déx-	tris	mé-		is
60) » Atténdite.	do-	ló-	rem	mé-		um
61) » Dírige. *	tú- o	ví-	am	mé-		am
62) » Non est hic. *	et	pór-	ta	caé-		li
63) » O quam pulchra. *	cum	cla-	ri-	tá-		te
64) » Ipse praeſbit.	plé-	bem	per-	féc-		tam
65) » Mirificávit. *	clá-	mán-	tes	ád		se
66) » Mecum enim.	An-	ge-	lum	Dó-	mi-	ni

Troisième forme.

		5-4-3	2		1
67) *Ant.* Cum vénerit.	Spíritus ve-	ri-	tá-		tis
68) » Unxérunt.	ré-gem in	Gi-	hon.		

Fig. 224.

523. — Ces nouvelles cadences sont apparentées aux précédentes ; mais au lieu d'être *suspensives*, elles sont *définitives*, grâce à l'adjonction de deux notes (cadences redondantes).

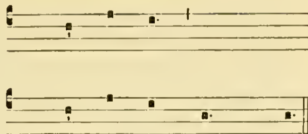


Fig. 225.

524. — Le tableau distingue trois formes *générales* fondamentales :

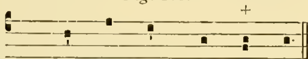
1e Forme, pentésyllabique. — C'est de beaucoup la forme la plus ordinaire ; elle s'adapte aux cadences *spondaïques* redondantes :



1. Jó- nae pro- phé- tae

Fig. 226.

Elle devient *héxasyllabique* si elle s'applique à une finale *dactylique* :



7. vé- nam a- pé- ri- at

Fig. 227.

et *tétrasyllabique* si la finale est un monosyllabe ou un mot hébreu (cadence simple) :



12. cognó- sce- ret me
31. co- mé- dit me

Fig. 228.

2e Forme, tétrasyllabique, — par synérèse en *podatus* des notes *la, ut* :

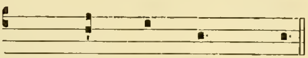


56. vír- tus Chrí- sti

Fig. 229.

Comme la précédente, cette forme redondante s'allonge avec un dactyle et devient simple avec un monosyllabe.

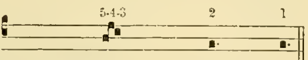
On trouve cependant, texte 65 du tableau :



clamán- tes ád se

Fig. 230.

3e Forme, trisyllabique. — Elle résulte d'une synérèse en *torculus* des notes *la, ut, si*, et suit aussi les modifications imposées par le texte :



67. ve-ri- tá- tis
68. in Gí- hon.

Fig. 231

Ces généralités nous préparent à l'étude du rythme. Reprenons chaque forme, l'une après l'autre.

525. — PREMIÈRE FORME. — *Cinq syllabes.* — Pour la facilité, les cadence sont été groupées en trois séries, d'après l'ordre des accents toniques :

Série A. — Accents toniques sur les syllabes 5 et 2 (Cad. 1 à 25);
» B. — » » 4 et 2 (» 26 à 39);
» C. — {Accent tonique sur la syllabe 2 / Accent secondaire » 4} (« 40 à 55).

526. — *Série A.* — Les cadences 1 à 25 portent l'accent sur les syllabes 5 et 2. Avec cette accentuation le rythme suivant s'impose :

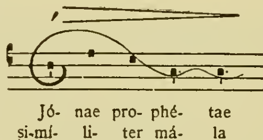


Fig. 232

La concordance est parfaite entre paroles et mélodie; elle donne à supposer que ce type verbal A a servi de modèle à la musique. La suite confirmera cette conjecture.

Il importe de remarquer la *virga* / du neume, colonne 5; elle est presque toujours surmontée d'un épisème *rythmique.* Le *punctum* ▪ qui la remplace quelquefois porte également cet épisème *rythmique.* Nous disons *rythmique* à dessein, parce que ces adjonctions ne sont pas seulement ici le signe d'un léger allongement, elles indiquent en outre la place de l'ictus rythmique, comme les synérèses nous le montreront bientôt.

527. — *Série B.* — Dans ces quatorze cadences — 26 à 39 — l'accent tonique de la colonne 5 se déplace et glisse dans la colonne 4 :



Fig. 233

Ce changement ne modifie pas le rythme de cette cadence : la *virga* et le *punctum* de la col. 5 sont toujours munis de l'épisème rythmique. Si le copiste l'oublie parfois, ses distractions ne sont pas plus nombreuses que dans la série A.

Si l'on doutait de cette interprétation, les formes 2 et 3 de cette même cadence sont de nature à dissiper toute hésitation.

528. — *Série C.* — Cadences 40 à 55. — Ici, l'accent tonique de la colonne 4 se transforme en accent secondaire, conformément aux lois de la psalmodie :

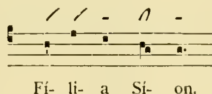
a) acc. secondaire réel du mot : di*ví*siónem, cad. 43.

b) fin de mots dactyliques : longitúdi*ném* diérum, » 51.

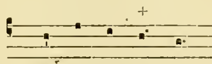
c) mot inaccentué qui devient accentué par suite de sa position dans la mélodie : *ín* aetérnum, » 54.

La présence de l'épisème rythmique sur la *virga* (col. 5), huit fois sur seize, indique bien que le rythme préétabli demeure (1).

(1) La cadence 45, *fília Síon*, demande une explication spéciale. On remarquera que la version vaticane ne correspond pas à la notation neumatique de Hartker. Les variantes des manuscrits sont assez nombreuses, mais la version choisie est loin d'être la plus ordinaire. Il est cependant facile de trouver dans les manuscrits sur lignes la transcription certaine de Hartker; on la trouve même en Italie :



Quelquefois la clivis est réduite à un seul *la* :



ou même à un *sol* :

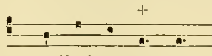


Fig. 234.

c'est alors la forme redondante ordinaire de la cadence que nous étudions.

529. — Deuxième Forme. — Le texte n'a plus que *quatre* syllabes fondamentales pour la même cadence musicale. Onze cadences (56 à 66).

Le compositeur en maintient néanmoins le rythme au moyen d'une synérèse des notes 5 et 4, qu'il réunit en *podatus* :

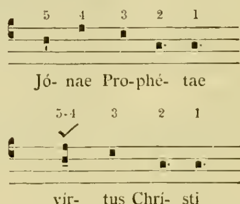


Fig. 235.

A ce dernier groupe correspondent des accents, toniques ou secondaires, voire des finales de mots spondaïques (*plébem*, cad. 64) et même des pénultièmes faibles (*Angelum*, cad. 66). Malgré la valeur différente de ces syllabes, le *podatus* carré, long, appuyé, ✓, demeure, attestant par sa présence la stabilité du rythme musical.

Ainsi se trouve confirmé le rythme attribué plus haut aux 55 cadences de la première forme.

Ce n'est pas tout.

530. — Troisième Forme. — Le compositeur n'a plus à sa disposition que *trois* syllabes. Il n'importe ; pour conserver mélodie et rythme, il a de nouveau recours au procédé de la synérèse ; mais, cette fois, il est obligé d'enclaver dans un même groupe, un *torculus*, jusqu'à trois notes, celles qui, dans les cadences précédentes, formaient un temps composé ternaire :



Fig. 236.

Les cas sont rares, deux cadences seulement, 67 et 68 ; mais ils suffisent pour prouver la ferme résolution des compositeurs de ne pas entamer le rythme de cette clausule.

531. — Avant de laisser cette cadence, il faut, dans un même tableau réduit, réunir les différentes formes musicales avec leurs différentes accentuations. Aucun argument ne sera plus éloquent et plus probant :

Ire Forme. 5 syllabes.

A — 5 4 3 ⁝ 2 1 — 25 fois.
l. 1. Jó- nae pro- ⁝ phé- tae.

B — 14 fois.
l. 26. re- spé- xit ⁝ Dé- us.

C — 15 fois.
l. 43. di- ví- si- ⁝ ó- nem.

2e Forme. 4 syllabes.

5-4 3 ⁝ 2 1 — 11 fois.
l. 56. vír- tus ⁝ Chrí- sti.
» 63. cla- ri- ⁝ tá- te.
» 64. plé- bem per- ⁝ fé- ctam.
» 66. An- ge- lum ⁝ Dó- mi- ni.

3e Forme. 3 syllabes.

5-4-3 ⁝ 2 1 — 2 fois.
l. 67. ve-ri- ⁝ tá- tis.

Fig. 237.

Que les musiciens modernes ne s'effraient pas en face de ces « nouveautés ». si antiques pourtant! Qu'ils s'essaient à les chanter, que souvent ils les répètent, et bientôt ils en découvriront et en goûteront toute la beauté. A mesure que se développe et s'affine le sens grégorien, ces rythmes, à la fois *stables* de forme et *mobiles* d'intensité, se révèlent à l'intelligence et à l'oreille ; et ceux-là mêmes qui, de prime abord, les méprisaient, finissent par les apprécier à l'égal des plus belles œuvres poétiques ou oratoires de l'antiquité.

Quatrième exemple.

Intonation d'antiennes du VII[e] mode.

Type *Cantate Domino.*

532. — Après une cadence, voici une intonation musicale non moins instructive. Nous l'avons déjà rencontrée souvent. Elle s'étend de quatre à sept syllabes, et comprend, dans le tableau ci-dessous, neuf séries (A à I), réglées d'après le nombre des syllabes et la forme spondaïque ou dactylique des cadences. Un regard sur le tableau permettra de se rendre compte immédiatement de toute l'ordonnance.

Tableau K.

	8	7	6	5	4	3	2	1	
SÉRIE A. *4 syllabes* Cad. spondaïque.									
1)				Stél-	la		í-	sta	
2)				Di-	ves		il-	le	
SÉRIE B. *5 syllabes* Cad. dactylique.									
3)				Dí-	xit	Dó-	mi-	nus	
4)				Quid	me	quaé-	ri-	tis	
5)				Mí-	sit	Dó-	mi-	nus	
6)				Vi-	vit	Dó-	mi-	nus *	(1)
7)				Au-	xit	Dó-	mi-	nus *	
8)			O-	mnis		spi-	ri-	tus	
SÉRIE C. *5 syllabes* Cad. spondaïque.									
9)			Ma-	ne	no-		bís-	cum	
10)			[Lú-	ci-	a		vír-	go]	
11)			Mul-	ti-	pli-		cá-	sti	

(1) Les antiennes marquées d'une astérisque sont tirées du *Responsorial* romain.

SÉRIE D. *6 syllabes* Cad. dactylique.

	8	7 6	5 4	3 2	1
12)		Can-	tá- te	Dó- mi-	no
13)		De	caé-lo	vé- ni-	et
14)		Ec-	ce a-	scéndi-	mus
15)		Non	ló- tis	má- ni-	bus
16)		Qui	mé di-	gná- tus	est
17)		Ser-	ví- te	Dó- mi-	no *
18)		Lau-	dá- te	Dó- mi-	num
19)		In	ló- co	pá- scu-	ae

SÉRIE E. *6 syllabes* Cad. spondaïque.

	8	7 6	5 4	3 2	1
20)		Sáncti	Dé- i	ó-	mnes

SÉRIE F. *7 syllabes* Cad. dactylique.

	8	7 6	5 4	3 2	1
21)		Si man-	sé- ri-	tis in	me
22)		Di- xé-	runt di-	scí- pu-	li
23)		O- cu-	lis ac	má- ni-	bus
24)		Su- sci-	tá- vit	Dó- mi-	nus *

SÉRIE G. *7 syllabes* Cad. spondaïque.

	8	7 6	5 4	3 2	1
25)	Vi-	dén-tes	stél- lam	Má-	gi

SÉRIE H. *8 syllabes* Cad. spondaïque.

	7 6	5 4 0	5-4	3-2	1
26)	Lá- pi-	des torrén-	tes	il-	li
27)	Prae ti-	mó-re au-	tem	e-	jus

SÉRIE I. *Variations du même type.*

	7 6	5 4 0	5-4	3-2	1
28)	Qui per-	seque-bán-	tur	jú-	stum

8 7 6 5 4 3 2 1

29) Díxit pa- ter fa- mí- li- as

30) In caelé- sti- bus ré- gnis

etc., etc.

Fig. 238.

Le rythme adopté pour toutes les cadences est uniforme : il sera facile de le justifier.

533. — *Série A. — Quatre syllabes, cadences spondaïques.*

Le rythme indiqué s'impose : point n'est besoin de commentaire.

5 4 3-2 1

Stél- la í- sta

Fig. 239.

534. — *Série B. — Cinq syllabes, cadences dactyliques.*

Ici encore, le rythme à suivre est nettement déterminé par la division ou *diérèse* du podatus 2-3 en deux syllabes distinctes; et c'est, nous l'avons vu plus haut, le rythme normal du dactyle :

5 4 3 2 1

Dí- xit Dó- mi- nus

Fig. 240.

Si quelque rythmicien, sous prétexte d'*enjambement des mots*, s'avisait de *rythmer* le mot *díxit*, la seule comparaison entre les deux sections suffirait à le lui interdire :

Mauvais

6 5 4 3 2 1

Dí- xit Dó- mi- nus

Fig. 241.

Au surplus, ce qui prouve que le touchement doit tomber sur le *si*, 5, c'est le texte 8 de la même série, qui montre une synérèse des notes 4 et 5 :

5-4 3 2 1

Omnis spí- ri- tus

Fig. 242.

C'est peut-être une distraction du compositeur, mais une distraction heureuse, intelligente, qui trahit le besoin d'un appui sur le *si*; car rien n'empêchait de noter :



Omnis spí- ri- tus

Fig. 243.

Cette analyse des deux premières séries permet de rythmer avec sûreté toutes les autres, comme on va le voir.

535. — *Séries C, E, G. — Cadences spondaïques.*

8 7 6 5 4 3-2 1

Série C Má- ne no- bís- cum
» *E* Sán-cti Dé- i óm- nes
» *G* Vi- dén-tes stél- lam Má- gi

Fig 244.

Dans toutes ces intonations, les touchements se placent de deux en deux syllabes, suivant les règles ordinaires, en rétrogradant à partir du groupe 3-2.

Si un partisan de l'accent *au frappé* voulait marquer d'un ictus la syllabe accentuée de *Máne* :

Mauvais

Má- ne no- bís- cum

Fig. 245.

il s'apercevrait aussitôt que le touchement sur le *si*, réclamé par la mélodie, disparaît, englobé dans un temps composé ternaire;

si, d'autre part, un amateur excessif de l'accent *au levé* et de l'*enjambement des mots* s'essayait à rythmer ainsi :

Sán- cti Dé- i óm- nes
Vi- dén- tes stél- lam Má- gi

Fig. 246.

la même suppression du touchement sur le *si*, note ictique, l'obligerait à y renoncer lui aussi, car l'harmonieux équilibre de toutes ces incises s'évanouirait aussitôt.

536. — *Séries D, F. — Cadences dactyliques.*

		7	6	5	4	3	2	1
Série B.				Dí-	xit	Dó-	mi-	nus
» *D.*	12.		Can-	tá-	te	Dó-	mi-	no
	14.		Ec-	*ce*	a-	scén-	di-	mus
	16.		Qui	mé	di-	gná-	tus	est
» *F.*	21.	Si	man-	sé-	ri-	*tis*	in	me
	22.	Di-	xé-	*runt*	di-	scí-	pu-	li
	23.	O-	cu-	*lis*	ac	má-	ni-	bus
	24.	Su-	sci-	tá-	vit	Dó-	mi-	nus

Fig. 247.

Du rythme, rien à dire sinon qu'il est nécessairement le même que dans les incises précédentes.

On voudra bien étudier les différentes accentuations toniques qui se rangent docilement sous la même marche rythmique. On devra remarquer surtout la variété des syllabes sur lesquelles s'appuie la note ictique 5, note *frappée*, en style moderne :

4 syllabes d'accent, 12, 16, 21, 24.

3 » finales de mots, 14, 22, 23.

1 monosyllabe accentué, 16.

Et même, dans la colonne ictique 3, on rencontre une fois une syllabe finale : si manséri*tis*, 21.

Ce déplacement des accents entraîne-t-il nécessairement des modifications dans la *dynamie* naturelle de l'incise? Nous traiterons cette question un peu plus loin, p. 399.

537. — L'examen général de toutes ces intonations porte à croire que le *type syllabique* sur lequel a été calquée primitivement la mélodie, est le type *dactylique* : 18 fois sur 27, des mots *proparoxytons* terminent ces incises. La synérèse en *podatus*, qui se répète neuf fois, ne serait alors qu'un procédé, très légitime d'ailleurs, pour conserver à cette incise son allure dactylique en cas de mots paroxytons; elle indique avec précision le rythme de toutes les formules.

538. — *Série H. — Huit syllabes, cadences spondaïques.*

Ces deux petites intonations, nos 26 et 27, paraissent d'abord déconcertantes ; mais bien étudiées et bien comprises, elles deviennent très instructives, et, de même que celles qui suivent, elles nous ouvrent de larges horizons sur l'extrême flexibilité du nombre grégorien, sur sa docilité excessive à se prêter aux moindres influences du texte. Elles nous apprennent en outre que, malgré toutes nos recherches et nos comparaisons, nous sommes encore bien loin d'avoir pénétré toutes les secrètes délicatesses de la composition antique, et que la prudence, la sagacité, la persévérance nous seront nécessaires pour atteindre et comprendre le fond de cet art musical qui, par sa subtilité et sa fluidité, échappe à l'analyse, au moment même où l'on croit en avoir saisi les lois.

539. — Non pas que les règles exposées jusqu'ici soient renversées par ces intonations en apparence capricieuses ; elles sont seulement dépassées ; elles ne suffisent pas pour toutes les combinaisons verbales ; les moindres incidents du texte invitent la mélodie à sortir du cadre de l'intonation typique, ce qu'elle fait, comme en se jouant, de cent manières.

On pourrait croire, en effet, d'après tout ce qui précède, à la stabilité, mélodique et rythmique, inviolable de cette formule d'intonation. Il n'en est rien : les séries H et I en sont la preuve.

540. — Pourquoi les huit syllabes de la série H ne s'appliquent-elles pas simplement au type normal ? Rien n'était plus facile, ce semble :

Type normal
Série G

Vi- dén- tes stél- lam Má- gi

Simple adaptation possible

+

Prae ti- mó- re áu- tem é- jus
Lá- pi- des tor- rén- tes íl- li

Fig. 248.

Une note de récitation en plus au début, et tous les mots s'ajustent exactement au type, accent par accent. Dans les séries précédentes, les compositeurs ont ajouté librement jusqu'à trois notes de récitation ; pourquoi pas quatre ? Sans doute que leur goût ne leur permettait pas ce procédé *ici* ; nous disons *ici*, car ailleurs ils ne se font pas faute de ces sortes d'adjonctions, de prosthèses.

On se gardera bien de blâmer les compositeurs ; ce qu'ils ont trouvé pour tourner cette difficulté verbale est mieux réussi que la simple adaptation proposée ci-dessus.

541. — A la vérité, la version authentique des manuscrits les meilleurs et les plus nombreux de tous les pays n'est pas celle de l'édition vaticane, il est regrettable que ses rédacteurs ne l'aient pas suivie. La voici, mise en regard du type normal et de la version vaticane :

7 6 5 4 0 [5-4] bis 3-2 1

Type normal

Vi- dén- tes stél- lam Má- gi

Version des manuscrits

Lá- pi- des tor- rén- tes íl- li

Groupes épenthétiques

Version vaticane

Lá- pi- des tor- rén- tes íl- li

Fig. 249.

Entre la version des manuscrits et celle de l'édition vaticane, une seule note de différence ! une simple note liquescente ! Mais une seule note, en plus ou en moins, suffit souvent pour altérer l'ordonnance harmonieuse d'une cantilène ; et c'est le cas ici.

542. — Il est facile de s'en convaincre par l'étude des signes neumatiques et rythmiques. Hartker surmonte d'un trait de longueur la *clivis* liquescente de *torréntes*. Cette indication prouve

qu'un appui rythmique, et même discrètement prolongé, doit reposer sur la première note de ce groupe. L'allure binaire de l'incise entière se dessine aussitôt; et c'est précisément l'allure du type normal dans toutes les séries déjà analysées :

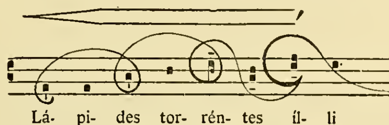


Fig. 250.

Pratiquement la mélodie s'élance vivement sur les quatre premières syllabes, enlève également, dans une large arsis, l'accent de *torréntes*, redescend ensuite dans une courbe gracieuse pour reprendre note à note le type normal, et, dans un *slargendo* bien marqué, atteint enfin le sommet de l'incise.

543. — Cette interprétation certaine est altérée, dans l'édition vaticane, par la chute de la note liquescente. L'accent du mot *torréntes* ne reçoit qu'une seule note; ainsi est rompue l'allure binaire de toutes ces incises :

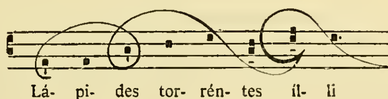


Fig. 251

Nous aurions dû, dans nos éditions rythmiques, ajouter un point :

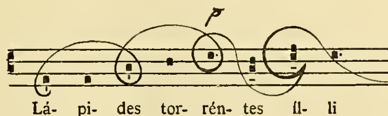


Fig. 252.

la faute eût été ainsi corrigée, au moins rythmiquement, et la version rendue un peu plus conforme aux manuscrits.

544. — Toute cette analyse fait comprendre comment la simple adaptation au type normal n'a pas même, probablement, été envisagée par les compositeurs :

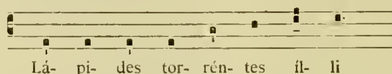


Fig. 253.

Cette phrase manque d'élan, elle se traîne languissamment sur les quatre notes à l'unisson ; c'est sans doute ce qui explique l'abandon partiel du type primitif et sa correction intelligente et artistique.

545. — *Série I.* — On trouvera, groupés dans cette dernière série, des textes mélodiques qui ne sont que des variations du type étudié dans les exemples ci-dessus. Quelques mots de présentation suffiront.

Le premier, n° 28, *Qui persequebántur jústum*, est à rapprocher des deux textes précédents ; tous ont huit syllabes et se correspondent accent par accent :

26. *Lápides torréntes ílli*

27. *Prae timóre autem éjus*

28. *Qui persequebántur jústum*

Malgré cette concordance, la version mélodique de ce dernier texte ne répond pas à celle des deux premiers. Le compositeur s'est contenté d'adapter ce texte à une autre formule bien connue du septième mode :

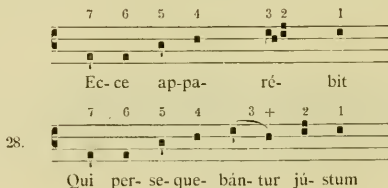


Fig. 254.

Le *si*, groupe 3, de l'édition vaticane, sur la syllabe *tur* (tableau K, 28) est fort douteux.

Des observations analogues pourraient être faites sur les intonations suivantes 29 et 30 du tableau K, mais elles appartiendraient plutôt à un traité de composition grégorienne. Faisons cependant, à ce propos, une remarque générale.

546. — De tels exemples doivent nous apprendre à être larges, à ne pas ériger en système des règles, certaines sans doute, mais qui ont néanmoins leurs exceptions. Au premier abord, ces exceptions paraissent capricieuses, illogiques, leur raison d'être se dérobe à nos premières investigations. Mais bientôt une étude plus attentive, plus large, nous livre les secrets de composition qui se cachent derrière ces irrégularités, et celles-ci, bien comprises, sont des indices d'un goût musical exquis.

Avant tout, restons vrais, objectifs, et prenons les faits tels qu'ils se présentent dans les manuscrits grégoriens.

547. — Pour nous en tenir aux intonations régulières, séries A à G, nous devons conclure que, dans ces formules, la stabilité évidente de la mélodie et du rythme contraint les mots à se mouler sur un cadre musical et verbal préétabli; ceux-ci d'ailleurs se soumettent avec la meilleure grâce, en se prêtant, tantôt à être rythmés, tantôt à être enclavés dans les limites étroites d'un temps composé.

Une double erreur doit être évitée :

a) ne faire attention qu'aux accents toniques pour les *frapper;*

b) vouloir à tout prix *rythmer* les mots, *enlever* les accents, pour appliquer la loi de l'*enjambement* des mots.

Le résultat de l'une comme de l'autre de ces erreurs serait d'amener infailliblement, avec la multiplicité des rythmes, un bouleversement tonal de toutes ces incises, dont la beauté principale repose sur leur tranquille uniformité.

548. — On voudra bien reconnaître comment notre théorie, si large et si souple, de l'accent latin s'accorde parfaitement avec les faits de composition grégorienne; seule, la *liberté de l'accent*, tantôt au levé, tantôt au frappé, permet d'accorder les droits de la mélodie avec ceux des mots; que la musique les traite en *rythmes* ou en *temps composés*, presque toujours ils conservent l'une ou l'autre de leurs qualités naturelles, tout en s'abandonnant aux entraînements de la cantilène.

Cinquième exemple.

Une incise d'antiennes du VIII[e] mode.

Tableau L.

		1		2		3		4
		7	6	5	4	3	2	1
Série A								
1) Ecce compléta.	quae	dí-	cta	sunt	per	An-	ge-	lum
2) Hoc est.	ut	di-	li-	gá-	tis	ín-	vi-	cem
3) Ite et vos.		et	quod	jú-	stum	fú-	e-	rit
4) Tolle quod tuum.		qui-	a	é-	go	bó-	nus	sum
Série B								
5) Dixit autem pater.		tól-		le	quod	tú-	um	est
6) Benedico te.		í-		gnis	ex-	stin-	ctus	est
7) Nolíte judicáre.		ju-		di-	ca-	bi-	mi-	ni
Série C								
8) Aquam quam ego.	qui	bi-	be-	rit	ex	é-		a
9) Lauréntius.		qui	per	si-	gnum	crú-		cis
Série D								
10) Misi dígitum.		Dó-		mi-	nus	mé-		us
11) Heródes rex.		vó-		lens	post	Pá-		scha
12) Hymnus ómnibus.		gló-		ri-	a	haéc		est
13) Amen, amen.	tri-	sti-		ti-	a	vé-		stra
14) Jurávit Dóminus.		tú		és	sa-	cér-		dos
Série E								
15) Cóllocet eum.		cúm		prin-		cí-	pi-	bus
16) Dum sacrum.		tú-		ba		cé-	ci-	nit
Série F								
17) Ecce ancílla Dñi.		fi-		at		mí-		hi
18) Cum ortus fúerit.		tám-		quam		spón-		sum
19) Omnes sunt.		pró-		pter		é-		os

Fig. 255.

549. — L'incise mélodique reproduite dans le tableau ci-dessus a déjà été étudiée à deux reprises dans la *Revue Grégorienne* : une première fois en 1913 (p. 160-167) et 1914 (p. 16-29), où nous avons justifié, croyons-nous, et dans le moindre détail, le rythme adopté; et une seconde fois en 1920 (p. 9-16 et 41-47), à propos de la théorie nouvelle dite du *Neume-Temps*.

Elle nous servira de nouveau ici à démontrer comment la mélodie est parfois un guide sûr pour résoudre les difficultés rythmiques des chants purement syllabiques. — Nous nous contenterons de quelques explications, renvoyant à la *Revue Grégorienne*, surtout à l'article des années 1913-1914, les lecteurs qui voudraient étudier à fond la composition mélodique et rythmique de cette gracieuse incise.

550. — Le tableau ci-dessus comprend six séries, établies d'après le nombre des syllabes qui s'appliquent diversement à l'unique incise musicale, depuis le plus long texte A, sept syllabes, jusqu'au plus court F, quatre syllabes.

551. — Au point de vue rythmique, qui nous occupe spécialement en ce moment, quelques textes syllabiques de la série A peuvent seuls présenter des doutes.

Comment rythmer, par exemple, le texte 4 : *Quia ego bonus sum*, pris isolément?

Deux procédés s'offrent à l'esprit :

a) rythmer tous les mots, conformément à la règle de l'enjambement :

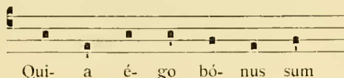


Fig. 256.

b) traiter les deux premiers mots en *mots-temps*, et réserver l'enjambement pour le dernier. On sait que *bonus sum* est assimilé à un mot unique, dactylique :

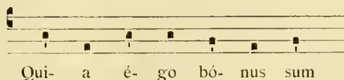


Fig. 257.

Considérés en eux-mêmes, ces deux rythmes sont évidemment légitimes; ils ne transgressent strictement aucune loi, et l'on peut choisir. Cependant n'y en a-t-il pas un meilleur que l'autre? Examinons bien.

Une réponse déterminée par le goût individuel ne serait pas suffisante, parce que subjective. Il faut, quand c'est possible, des raisons d'ordre intrinsèque, pour que le jugement et le choix soient valables; le goût et l'art interviendront ensuite.

552. — Or donc, analysez attentivement le premier de ces rythmes, *a;* ne vous apercevez-vous pas très vite que le manque d'ictus sur *bó* de *bónus sum*, un dactyle, n'est pas suffisamment justifié? Il n'est pas entouré des circonstances mélodiques qui autorisent généralement cette anomalie, c'est-à-dire une thésis à la fois mélodique et rythmique, bien authentique, lourde, sur laquelle la voix s'appuie pour rebondir d'un seul élan au-delà de l'accent (Cf. art. 5, § 2, pp. 343-348).

Comparez ces deux exemples :



Fig. 258.

Entre les deux thésis surmontées d'une croix, quelle différence! La première est nette, franche, bien accusée par une chute mélodique de quarte (*la-mi*), la seconde est indécise, molle, branlante; en outre, dans le second cas, elle est plus élevée d'une tierce (*mi-sol*) que l'ictus qui la précède, plus élevée encore que l'accent qui la suit. Ces observations induisent au rejet de ce rythme et à l'adoption du rythme *b* :

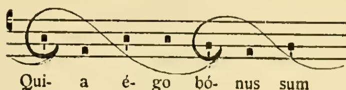


Fig. 259.

553. — S'il s'élevait un doute sur ce choix, il suffirait pour le dirimer de le confronter avec les séries suivantes de la même mélodie. Chaque réduction de syllabes amène dans le tableau une ou deux synérèses :

en B, synérèse des notes 7 et 6,
en C, » » » 3 et 2,
en D, » » » 7-6, 3-2.

En E et F, il y a mieux encore, à savoir une *fusion* complète en un *seul son double* des deux notes 5 et 4.

Le rythme du texte 4 doit donc être ramené à celui de toutes les autres incises :

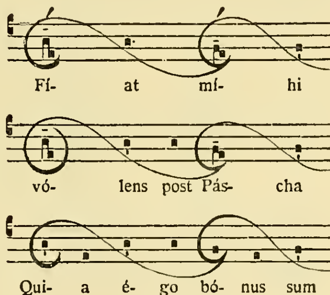


Fig. 260.

Encore une fois la mélodie nous a tirés d'embarras.

554. — Après tous les exemples et commentaires qui précèdent, il ne reste qu'à fortifier nos enseignements, en ajoutant encore quelques incises où la mélodie sert de guide rythmique dans les cas douteux. Nul besoin maintenant d'explications ; la disposition de chaque tableau demeure identique, et leur étude amène aux mêmes conclusions.

Sixième exemple.

L'Intonation *mi-fa-sol* du Credo I.

Tableau M.

Série		N°	Notes prosthétiques 1	2	Notes essentielles 3	4	5			
SÉRIE A	*4 syllabes* avant l'accent :	1.	Gé-	ni-	tum	non	fá-			(ctum)
		2.	con-	sub-	stan-	ti-	á-			(lem)
SÉRIE B	*3 syllabes* avant l'accent :	3.		et	pró-	pter	nó-			(stram)
		4.		Et	in-	car-	ná-			(tus est)
		5.		Et	re-	sur-	ré-			(xit)
SÉRIE C	*2 syllabes* avant l'accent :	6.			vi-	si-	bi-	li-	um	
		7.			Et	in	ú-		num	
		8.			Et	ex	Pá-			(tre)
		9.			(stram)	sa-	lú-		tem	
		10.			Cru-	ci-	fí-			(xus)
		11.			Et	a-	scén-			(dit)
		12.			cú-	jus	ré-		gni	
		13.			Et	in	Spi-	ri-	tum	
		14.			qui	ex	Pá-		tre	
		15.			Qui	cum	Pá-		tre	
		16.			qui	lo-	cú-	tus	est	
		17.			Et	ex-	spé-			(cto)
SÉRIE D	*1 syllabe* avant l'accent :	18.				fa-	ctó-		rem	
		19.				Et	i-	te-	rum	
		20.				de	Spi-			(ritu)
		21.				Et	ú-		nam	
		22.				Con-	fi-	te-	or	
		23.				Et	ví-		tam	
SÉRIE E	Unique exception :	24.			Qui	pro-	pter	nos	hómi-	nes

Fig. 261.

555. — Si le rythme des intonations 1 à 17 du *Credo* pouvait soulever quelque doute, les intonations avec synérèse 18 à 23 seraient de nature à donner toutes les explications voulues.

Le compositeur a manifestement voulu qu'un accent tonique (5) succède immédiatement aux notes *mi-fa* de l'intonation, ce qui explique la présence d'une ou deux notes prosthétiques dans le cas de quatre ou de trois syllabes avant l'accent (séries A et B), et la synérèse en podatus des notes *mi-fa* lorsqu'une seule syllabe précède l'accent (série D). Il n'y a qu'une exception (série E), où le compositeur, sans doute embarrassé, s'est contenté d'un accent secondaire, presque fictif, sur la finale de *propter* (1).

556. — Suivent quelques autres exemples de la même intonation, du type antiphonique :

L'Intonation *mi-fa-sol* dans les antiennes.

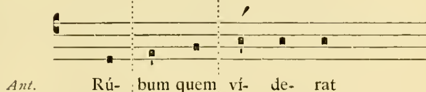
4 syllabes avant l'accent.



Ant. Má- ri- a et flú- mi- na

Ant. Anxi- á- tus ést in me

3 syllabes avant l'accent.



Ant. Rú- bum quem ví- de- rat

2 syllabes avant l'accent.

Ant. Tri- du- á- nas

» Ap- pen- dé- runt

(1) La structure, tant mélodique que rythmique, de cette incise comme d'ailleurs de tout le *Credo I* a été étudiée dans le plus grand détail dans notre *Monographie* n° III : « *Le Chant authentique du Credo* », extrait de la *Paléog. Mus.* t. X.

2 syllabes
avant l'accent.

Ant. Ec- ce quód con- cu- pí- vi

Ant. In- nu- é- bant

Ant. Vi- gi- lá- te
» Ju- bi- lá- te

etc., etc.

Fig. 262.

Septième exemple.

Intonation des antiennes du IVe mode en A.

557. — Cette formule d'intonation — il y en a une centaine d'exemples — se modifie de différentes manières selon les exigences du texte :

Ex-spe- ctá- bo Dó- mi- ne
Ec- ce rex vé- ni- et
Ro- rá- te caé- li dé- su- per

Gáu- de Ma- rí- a Vír- go
Da mí- hi in dís- co

Con- fun- dán- tur
Pó- pu- le mé- us
Quaé-ri- te Dó- mi- num

Fig. 263.

Tableau N.

	6	5	4	3	2	1
SÉRIE A — *5 syllabes* Cadence spondaïque						
1)	Pó-	pu-	le		mé-	us
2)	An-	nun-	ti-		á-	te
3)	A	scén-	dit		Dé-	us
					etc.	
SÉRIE B — *6 syllabes* Cadence dactylique						
4)	Quaé-	ri-	te	Dó-	mi-	num
5)	An-	ge-	lus	Dó-	mi-	ni
6)	Pru-	dén-	tes	vír-	gi-	nes
					etc.	
SÉRIE C — *4 syllabes* Cadence spondaïque						
7)		Con-	fun-		dán-	tur
8)		E-	go		au-	tem
					etc.	
SÉRIE D — *5 syllabes* Cadence dactylique						
9)		Numquid		réd-	di-	tur
10)		Ec-	ce	vé-	ni-	et
					etc.	
SÉRIE E — *3 syllabes* Cadence spondaïque						
11)		Qui			sí-	tit
SÉRIE F — *4 syllabes* Cadence dactylique						
12)		O		mú-	li-	er
SÉRIE G — *2 syllabes* Cadence spondaïque						
13)					Sí-	on
14)					O	mors
SÉRIE H — *3 syllabes* Cadence dactylique						
15)				Fá-	ctus	sum
16)				Vá-	de	jam

Fig. 264.

558. — Ici encore, un musicien moderne ne manquerait pas de rythmer :

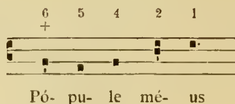


Fig. 265.

Un regard sur le tableau, et surtout sur les séries E, F, montre que, dans toutes ces incises, l'ictus rythmique est mieux à sa place sur la note *sol*, quelle que soit la syllabe qui supporte cette note : pénultième faible, accent secondaire, accent tonique ou fin de mot. Même raison toujours : le type musical l'emporte sur les mots et leur impose sa forme :



Fig. 266.

On peut dire qu'en pareil cas le mot *pópule* est à la fois *mot-rythme* et *mot-temps :*

mot-rythme, parce que l'*arsis* sur la syllabe accentuée est suivie d'une thésis féminine;

mot-temps, parce que cette thésis féminine n'est pas conclusive, elle demande un complément.

559. — Ceux pourtant qui voudraient, quand la chose est possible, mettre l'ictus sur le *la-4*, notamment lorsqu'il coïncide avec une fin de mot, le pourraient sans inconvénient :

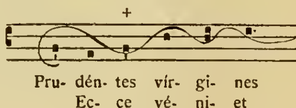


Fig. 267.

précisément à cause des modifications partielles qu'entraîne dans la mélodie l'adaptation des différents textes, cf. nº 557. Il n'y a pas ici cette fixité mélodique qui entraîne rigoureusement la fixité rythmique.

Columns: 14 · 13 · 12 · 11 · 10 · 9 · 8 (Colonnes centrales) · 7 · 6 · 5 (½ Cadence) · 4 · 3 · 2 · 1 (Cadence finale)

1ère Division, Spondaïque.

A. 0 syllabe avant l'accent.

1) Ant. Omnes — Om- nes de Sa- ba vé- ni- ent — Suite Nº 17 et dessous

2) » Lumen — Lu- men ad re- ve- la- ti- ó- nem gén- ti- um — Suite Nº 22

B. 1 syllabe avant l'accent.

3) Ant. De fructu — De fru- ctu vén- tris tu- i (sic) — Suite Nº 7

4) » Captábunt * — Cap- ta- bunt in á- ni- mam Ju- sti — Suite Nº 20

5) » In pace * — In pa- ce in id- i- (psum) — Suite Nº 19

6) » Audite — Au- di- te et in- tel- li- gi- te — Suite Nº 12

7) » De fructu — - i pó- nam su- per sé- dem tú- am. — Début Nº 3

C. 2 syllabes avant l'accent.

8) Ant. Obtulérunt — Ob- tu- lé- runt pro e- o Dó-mi-no — Suite Nº 23

D. 3 syllabes avant l'accent.

9) Ant. Lapidavérunt — La- pi- da- vé- runt Sté- pha- num (autre finale)

10) » Sepeliérunt — Se- pe- li- é- runt Sté- pha- num (autre finale)

11) » Adhaésit. (1) — a- ni- ma mé- a post te Dé- us mé- us.

12) » Audite — tra- di- ti- ó- nes quas Dó- mi- nus dé- dit vó- bis. — Début Nº 6

13) » Data est (1) — Dá- ta est mi- hi óm- nis pot- és- tas — Suite Nº 14

E. — 5 syllabes avant l'accent.

14) Ant. Data est (2) — in caé- lo et in tér- ra al- le- lú- ia. — Début Nº 13

15) » Vidéte — Vi- dé- te ma- nus mé- as et pé- des mé- os — Suite Nº 26

F. — 6 syllabes avant l'accent.

16) Ant. Qui vidistis (2) — be- á- ti qui non vi- dé- runt et cre- di- dé- runt al- le- lú- ia. — Début Nº 24

17) » Omnes — áu- rum et thus de- fe- rén- tes al- le- lú- ia al- le- lú ia. — Début Nº 1

18) » Vidéntibus — et nú- bes sus- cé- pit é- um in caé- lo al- le- lú- ia. — Début Nº 21

2ème Division, Dactylique.

A. — 1 syllabe avant l'accent.

19) Ant. In pace * — psum dór- mi- am et re- qui- és- cam. — Début Nº 5

20) » Captábunt * — et sán-gui- nem in- no- cén- tem (autre finale) — Début Nº 4

21) » Vidéntibus — Vi- dén- ti- bus il- lis e- le- vá- tus est — Suite Nº 18

22) » Lumen — et gló- ri- am plé- bis tú- ae Is- ra- el. — Début Nº 2

23) » Obtulérunt — par túr- tu- rum aut dú- os púl- los co- lum- bá- rum. — Début Nº 8

B. — 3 syllabes avant l'accent.

24) Ant. Qui vidistis (2) — Qui- a vi- di- sti me Tho- ma cre- di- di- sti — Suite Nº 16

25) » In loco * — In ló- co pás- cu- ae i- bi me col- lo- cá- vit.

C. — 4 syllabes avant l'accent.

26) Ant. Vidéte — qui- a é- go i- pse sum al- le- lú- ia (autre finale) — Début Nº 15

27) » Stetit — et di- xit é- is Pax vó- bis al- le- lú- ia (autre finale) — Début Nº 30

D. — 5 syllabes avant l'accent.

28) Ant. Sanctórum (1) — San- ctó- rum vel- ut á- qui- lae ju- vén- tus re- no- vá- bi- tur — Suite Nº 29

29) » » — flo- ré- bunt sic- ut li- li- um in ci- vi- tá- te Dó- mi- ni. — Début Nº 28

30) » Stetit — Sté- tit Je- sus in mé- di- o dis- ci- pu- ló-rum su- ó- rum — Suite Nº 27

Fig. 268.

(1) Cette antienne ne se trouve pas dans l'Antiphonaire du B. Hartker.
(2) Antienne écrite par une main postérieure.
* Les antiennes marquées d'un astérisque sont extraites du *Responsorial* romain.

eau O.

22) » plé- bis

23) » ut dú- os

B. — 3 SYLLABES AVANT

24) *Ant.* ó- ma cre- di-

25) » i- bi

C. — 4 SYLLABES AVANT

26) *Ant.* al- le- lú-

27) » al- le- lú-

D. — 5 SYLLABES AVANT

28) *Ant.* u- vén- tus re- no-

29) » in ci- vi-

30) » dis- ci- pu- ló-rum su-

(1) Cette antien

(2) Antienne é

* Les antienne

Huitième exemple.

Type d'antiennes du huitième mode.

560. — L'importance du tableau O, hors texte ci-contre, est telle qu'il doit être publié intégralement.

DISPOSITION GÉNÉRALE DU TABLEAU.

561. — Au centre du tableau, se trouve la *colonne d'accent*, colonne 9 ; c'est elle qui en a déterminé toute l'organisation.

Il comprend deux grandes divisions :

1re division, spondaïque. — Textes 1 à 18. — Tous les mots compris dans les colonnes 9 et 8 sont *spondaïques*, et la colonne 9 ne contient que la seule syllabe accentuée de ces spondées :



Fig. 269.

2e division, dactylique. — Textes 19 à 30. — Tous les mots compris dans les colonnes 9 et 8 sont *dactyliques*, et la colonne 9 renferme toujours la syllabe accentuée et la syllabe pénultième.



Fig. 270.

Il résulte de cette disposition que le *si* de la colonne 8 s'appuie toujours, dans les deux divisions, sur une *syllabe finale* de mot. Il y aura lieu de revenir sur ce point.

562. — *L'ordre des textes* dépend dans chaque division du *nombre des syllabes placées avant l'accent central* (col. 9), comme on peut le voir à gauche :

Textes 1 et 2, aucune syllabe avant l'accent; textes suivants, 1, 2, 3, 4, 5, 6 syllabes avant l'accent. Les particularités mélodiques propres à chacune de ces catégories expliquent et justifient cette ordonnance, en même temps qu'elles éclairent les règles de composition grégorienne suivies dans toutes ces antiennes.

563. — Ainsi donc, à gauche et à droite des colonnes centrales 9 et 8 se développent les textes et la mélodie :

à gauche, toutes les syllabes antétoniques s'élancent vers l'accent;

à droite, toutes les syllabes et les mots postoniques descendent et aboutissent soit à la ½ cadence (col. 6, 5, 4), soit à la cadence finale (col. 3, 2, 1).

564. — En effet, ces antiennes se composent généralement de deux incises mélodiques identiques, sauf les variantes déterminées par le changement des textes et la différence des cadences. La première incise se distingue par sa ½ cadence, la seconde par sa cadence finale :

9 8 ½ Cadence
1re Incise
Texte 6 Au- dí- te et in- tel- lí- gi- te

Cadence finale
2e Incise
Texte 12 tra- di- ti- ó- nes quas Dó- mi- nus dé- dit nó- bis

Fig. 271.

La disposition du tableau nécessite la séparation des incises d'une même antienne; mais un renvoi au texte numéroté facilite le raccord entre les deux parties lorsqu'il y a lieu ; ce qui importe assez peu d'ailleurs pour la présente étude.

RYTHME.

565. — Le rythme des incises *purement syllabiques* est toujours l'objet spécial de nos recherches. Les incises avec quelques groupes

ne sont insérées dans le tableau que pour aider les recherches et les confirmer.

Le rythme des incises appartenant à la deuxième division n'offrant pas de difficultés sérieuses, mieux vaut le fixer d'abord; ce travail préliminaire facilitera l'étude des incises de la première division.

566. — *Rythme des incises de la deuxième division, dactylique.*

Les colonnes centrales, 9 et 8, sont un point de repère solide pour la fixation de ce rythme.

Tout le monde admettra le rythme suivant pour les syllabes antétoniques :

9 8

1 syllabe avant l'accent
Texte 19 (idi)- psum dór- mi- am...

Texte 21 Vi- dén- ti- bus...

3 syllabes avant l'accent
Texte 24 Qui- a vi- di- sti me Thó-ma
» 25 In ló- co pá- scu- ae

4 syllabes avant l'accent
Texte 26 Qui- a é- go i- pse sum allelúia
» 27 di- xit é- is Páx vó- bis allelúia

5 syllabes avant l'accent
Texte 29 flo- ré- bunt si- cut lí- li- um in...

Texte 30 Sté- tit Jé- sus in mé- di- o disci...

Fig. 272.

Pour fixer ces rythmes, une seule règle a suffi : à partir de l'accent ictique ferme, incontestable, les ictus ont été placés en

rétrogradant, de deux en deux syllabes, la mélodie n'imposant aucune exception à cette loi générale. Toutes les syllabes précédant l'accent principal (9) doivent être regardées comme ne formant avec lui qu'une unité verbale conduisant droit à cet accent.

567. — L'application de cette règle amène les touchements tantôt sur les accents toniques, tantôt sur les finales de mots; il n'importe. Appuyé sur une syllabe accentuée, l'ictus lui emprunte un peu de sa force; sur une syllabe atone, il se conforme à sa douceur. Cet ondoiement souple et miroitant des reflets intensifs de la parole sur la surface tranquille de la ligne rythmique l'illumine, répand sur elle une vie, un charme indéfinissable, qui sont l'un des caractères les plus délicats et les plus séduisants de l'art grégorien.

568. — *Rythme des incises de la première division, spondaïque.*

Il faut commencer par exposer le rythme de ces incises *tel que nous le comprenons*, en leur appliquant simplement les règles ordinaires : on prouvera ensuite qu'il n'est pas possible de rythmer autrement. Ceux qui nous ont suivi jusqu'ici n'auront aucune difficulté à rythmer le premier texte, surtout après l'étude de la deuxième division :

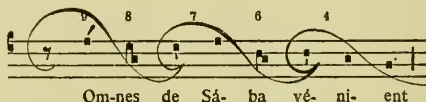


Fig. 273.

569. — Même rythme pour le second texte qui, lui, est entièrement syllabique.

L'accent de *Lúmen* sera au levé, sa syllabe finale à la thésis (col. 8), si l'on veut être fidèle aux indications fournies sur cette colonne par tous les textes de la deuxième division et par toutes les synérèses des notes *si-sol* (col. 8), qui forment un temps binaire dans un si grand nombre d'incises.

De plus, la suite du texte et de la mélodie amène si naturellement les autres ictus sur les notes groupées en synérèses 7, 6, 4, qu'il faut s'arrêter au rythme suivant, sous peine de tomber dans la contradiction et le chaos :

9 8 7 6 5 4

l. 2 Lú- men ad re- ve- la- ti- ó- nem gén- ti- um

» 3 De frú- ctu vén- tris tú- i

» 4 Cap-tá- bunt in á- ni-mam jú- sti

Fig. 274.

570. — Lorsque le nombre des syllabes antétoniques s'allonge, comme dans les textes 9 à 18, il faut avoir recours à la règle ordinaire pour le placement des ictus, et adopter la marche rétrograde binaire, comme ci-dessus dans la deuxième division dactylique. La mélodie antétonique de ces incises (col. 14 à 10) est assez instable; elle varie chaque fois que le nombre des syllabes augmente, et n'a donc aucun rythme ferme à leur imposer.

571. — C'est précisément le contraire, dans la partie postonique des mêmes incises; là, la mélodie est immuable, elle règle absolument toute la marche rythmique, sauf bien entendu les deux cadences mentionnées.

572. — C'est d'après ces principes que sont rythmés les textes suivants :

Partie antétonique — Partie postonique

Ob- tu- lé- runt pro é- o Dó-mi- no

Dá- ta est mí- hi ó- mnis po- té- stas

Cadence finale

be- á- ti qui non vi- dé- runt et cre-di- dé- runt al-le- lú- ia.

Fig. 275.

Toutes les autres incises reçoivent le même rythme. On peut s'en convaincre en étudiant en détail notre long tableau hors texte; après toutes les explications qui précèdent, il ne reste plus de difficulté.

573. — Mais il faut pénétrer plus à fond ces incises et démontrer que les compositeurs ont *voulu délibérément* les rythmes que nous venons d'indiquer.

La grosse difficulté, pour des musiciens modernes, est toujours la question de l'accent au levé, colonne centrale 9. — Hé bien, abordons-la encore une fois de front à l'aide de ce tableau; examinons-la froidement, lentement, sans préjugés, et surtout laissons de côté, pour un moment, l'harmonie moderne, car elle ne peut que nous embarrasser et obscurcir notre jugement; d'ailleurs, elle n'existait pas il y a quinze siècles, et les maîtres grégoriens n'avaient pas à s'en préoccuper lorsqu'ils composaient. Faisons comme eux, entrons dans leur esprit, dans leur manière de penser, et nous aurons chance d'arriver à la pleine vérité.

Hélas, il est bien difficile d'en arriver là du premier coup; aussi essaierons-nous, à notre tour, d'exposer clairement les objections d'un rythmicien moderne, chercheur loyal; nous le suivrons pas à pas.

Pour échapper à la vérité qui le presse, à savoir la nécessité de l'accent au levé, dans les textes 1 à 18 (col. 9), il évoque tous les prétextes.

574. — Examinant attentivement — et il a raison — tous les signes neumatiques sangalliens qui surmontent les syllabes de la colonne 9, dans tous les textes de 1 à 30, il découvre, non sans joie :

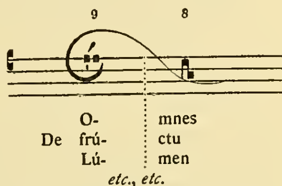
1° que la *syllabe unique* des textes 1 à 18 est toujours accompagnée d'une *virga épisématique* /, sauf au texte 16, où manifestement c'est une inattention du copiste, d'ailleurs d'époque postérieure, et au texte 14, lui aussi de seconde main;

2° que les *deux syllabes* des textes 19 à 30 sont, au contraire, toujours surmontées de *virgas* sans épisème / / (le texte 24,

vidisti me, qui fait exception, a été écrit postérieurement par un copiste qui, ne sachant plus la valeur de l'épisème, l'ajoute à presque toutes ses *virgas*).

Fort de cette constatation, le moderne en tire aussitôt une conclusion triomphante : « N'est-ce pas la preuve évidente que la *virga* épisématique compte pour deux temps?

la preuve évidente qu'il faut rythmer



sur le modèle des incises de la 2me division



Fig. 276.

» Tout s'ajuste alors dans un ordre parfait, et les règles suivies sont conformes aux théories du *Nombre Musical Grégorien*. Voyez plutôt :

a) toutes les syllabes accentuées sont au frappé, comme il convient lorsqu'elles sont chantées sur un *podatus* ou une *clivis ;*

b) tous les mots sont *rythmés*, ils enjambent sur les mesures;

c) toutes les syllabes finales de mots se rangent bien régulièrement dans la colonne 8, comme il est indiqué ci-dessus, p. 387;

d) rien n'est changé dans le rythme des syllabes *postoniques* jusqu'à la fin des incises;

e) enfin les syllabes *antétoniques* se rythmeront selon la marche binaire retrograde proposée plus haut pour ces syllabes, p. 389; vous-même avez remarqué que cette première partie de la mélodie était instable, et n'avait pas la fixité de la seconde partie.

» Donc, continue notre adversaire, tandis que vous rythmez :

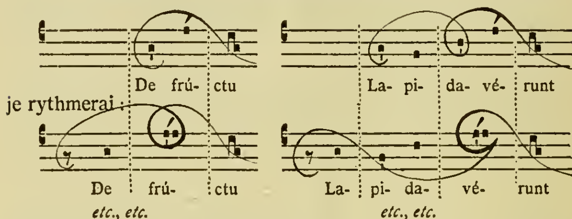


Fig. 277.

» Qu'exigez-vous de plus? »

575. — Tous ces beaux raisonnements ont le défaut de pécher par la base. Il est aisé de le prouver.

1° « La *virga épisématique* est double », dit-on. C'est une erreur ; jamais, au centre d'une phrase, la virga épisématique n'équivaut à une note double.

Lorsque le notateur sangallien veut, dans certaines circonstances, indiquer une durée double, il a recours à la *virga strata* (/).

Deux exemples frappants de ce fait se sont déjà présentés au cours de nos recherches : aux tableaux L du 5e exemple, page 378, et II du 1er exemple, page 349. Résumons ces tableaux.

Tableau L.

Type : 2 syllabes, col. 2, exigeant 2 temps : 2 *virgas* simples. — 14 textes.

Même type : 1 syllabe, col. 2, et toujours la *virga strata*, exigeant 2 temps :

ars. 1	thés. 2	ars. 3	thés. 4
vó-	lens post	Pá-	scha
fi-	at	mi-	hi
tú-	ba	cé-ci-	nit
tám-	quam	spón-	sus
pro-	pter	é-	os
cum	prin-	ci-pi-	bus

Fig. 278.

Tableau H.

		1	2	3	4
Type : Au moins 2 notes de récitation à la col. 2 :	cla-	má- bat	caé- cus ad	é-	um
	e-	lé- ctus	quem e-	lé-	gi
		áb-	ne- get se- met-	í-	psum
		ad	il- lu-	dén-	dum
Sept textes avec 1 seule syllabe et :		me	se-	quá-	tur (1)

Fig. 279.

576. — Mais alors que signifie la présence de l'épisème sur la virga d'accent des mots spondaïques (textes 1 à 18), et son absence aux virgas des mots dactyliques (textes 19 à 30)?

La question est en effet très intéressante et demanderait en réponse une longue étude spéciale. Quelques mots suffiront ici. La virga épisématique, dans les 18 premières incises, indique une simple nuance d' « arrondissement », un léger élargissement du temps unique que doit durer cet accent au levé, conformément à l'enseignement que nous donnions plus haut au ch. VI, nº 301.

Cette note, cet accent tonique, qu'il soit au début (textes 1 et 2) ou au centre des incises, est toujours au sommet, au tournant de la ligne mélodique; il en est comme la clé de voûte; après son émission, la mélodie retombe aussitôt sur la finale des mots. Il convient que cette chute, cette déposition immédiate soit doucement préparée; or, rien de mieux pour atteindre ce but que cette délicate ampleur concédée à l'accent.

(1) Si nous traitions ici *ex professo* cette question, et non en passant, nous ferions remarquer que la *virga strata*, signe d'allongement ici, se présente dans les deux cas à *la thésis* du rythme, où une pause est toute naturelle. C'est au contraire à *l'arsis principale* d'une incise que le musicien moderne voudrait le doublement d'un accent. Cette différence suggestive ne peut qu'être indiquée ici; elle se retrouvera sans doute plus tard.

C'est l'interprétation qu'il faut donner, croyons-nous, à la notation du B. Hartker, qui était décidément un saint et grand artiste :

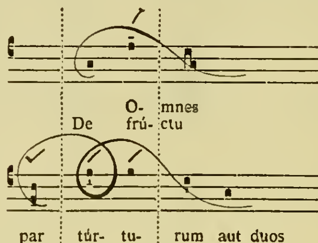


Fig. 280.

Quant à l'absence de l'épisème sur les virgas des mots dactyliques, elle s'explique facilement. La syllabe tonique dans les mots dactyliques reçoit, de la pénultième faible qui la suit immédiatement, comme une prolongation *mélodique* et *rythmique* : *mélodique*, puisque cette syllabe est chantée sur le même degré que la syllabe accentuée; *rythmique*, puisqu'elle appartient au même temps composé binaire.

Dès lors, l'élargissement réclamé par l'épisème dans les textes spondaïques n'a plus lieu de se manifester; il est obtenu tout naturellement par la seule émission des deux syllabes à l'unisson, sans que le notateur ait besoin de l'indiquer.

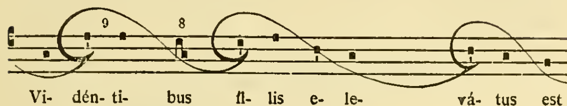
577. — 2° « Les règles grégoriennes, dit-on encore, ont été suivies à la lettre ».

Il ne suffit pas d'appliquer telle ou telle règle grégorienne à l'aventure, il faut l'appliquer à bon escient, c'est-à-dire dans les cas précis où son emploi est requis. De plus, il ne faut pas négliger volontairement une règle dont l'application, dans une circonstance donnée, est obligatoire. Or tel est, pour les textes spondaïques de notre tableau, l'usage de la règle de l'accent au levé.

En voici la preuve manifeste.

Rien n'était plus facile, dans certains textes purement syllabiques, de mettre l'accent au frappé, sans apporter aucune altération substantielle à l'allure rythmique de l'incise.

Puisqu'on chantait, texte 21 :



Pourquoi ne pourrait-on pas chanter :



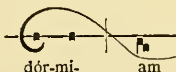
Les compositeurs anciens ne l'entendaient pas ainsi, ils chantaient avec l'accent au levé :



Fig. 281.

Pourquoi?

Parce que leur instinct de bons latinistes, de classiques, les entraînait, comme malgré eux, à rythmer les mots

soit dactyliques 

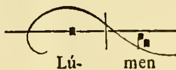
soit spondaïques 

Fig. 282.

toutes les fois que la mélodie ne s'y opposait pas. Or, ici, la mélodie elle-même les invitait à suivre leur instinct, car elle est calquée sur les mots dont elle reproduit les contours ; ils ont suivi en même temps leur instinct et la mélodie. Telle est la raison foncière des accents au levé dans nos incises.

578. — Il nous semble, à nous modernes, qu'il y a bien peu de différence entre

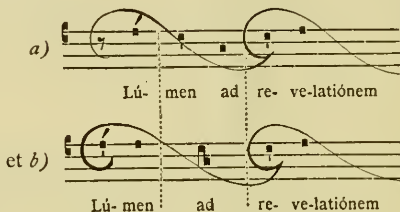


Fig. 283.

et un musicien du XXe siècle donnerait sûrement la préférence à la mélodie *b)*.

Les anciens, au contraire, sentaient assez la dissemblance pour déterminer leur choix très net en faveur de la première version : nous n'avons aucun titre à aller à l'encontre de ces créateurs de l'antique cantilène liturgique.

579. — Il y a plus : une autre raison venait parfois peser dans la balance pour les incliner vers la solution de l'accent au levé; c'était lorsque l'accent unaire était suivi immédiatement d'une syllabe chargée d'un groupe de notes; la *syncope rythmique* produite alors, si l'accent était marqué de l'ictus :

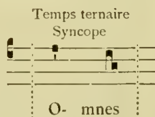


Fig. 284.

répugnait totalement à l'esprit latin et à l'esprit grégorien.

Un tel rythme, pour eux, contenait une double faute :

a) faute rythmique de *prononciation latine*, parce que le mot *ómnes* n'était pas *rythmé*, lorsqu'il pouvait l'être si facilement ;

b) faute rythmique *musicale*, syncope, résultat malheureux, mais inévitable, de la première faute.

580. — Ce n'est donc pas simplement pour éviter le trouble rythmique qu'entraîne toujours une syncope dans l'allure d'une mélodie, que les accents ont été placés au levé dans les 14 textes spondaïques de notre huitième exemple; c'est avant tout pour rester fidèle aux lois naturelles d'une prononciation correcte de la langue que nous chantons.

Si, en agissant ainsi, nous évitons la secousse de la syncope, ce n'est que l'heureux résultat d'une émission parfaite du mot latin.

Nous n'hésitons pas à croire que les anciens mélodistes latins étaient dans l'heureuse impossibilité, à cause de leur éducation latine classique — qu'on se rappelle les Ambroise, les Augustin, les Damase, les Léon le Grand, les Grégoire, etc., — de glisser une syncope musicale au milieu de chants syllabiques. Dans ces gracieuses antiennes que nous analysons, ils chantaient, ils *rythmaient* les mots, comme dans l'art oratoire et la poésie. Cette habitude d'esquiver la syncope, ils la transportèrent tout naturellement dans les mélodies plus ornées et mélismatiques; de là, la douceur, l'aisance, le *coulant* rythmique de tout le répertoire grégorien.

Remarque sur la place de l'intensité dans les adaptations.

581. — Avant de terminer ce chapitre, disons quelques mots d'une question d'ordre pratique, soulevée par les faits d'adaptation que nous venons d'étudier. Nous y avons déjà fait allusion, pages 288 et 372, à propos des renversements mélodiques et dynamiques.

Nous voulons parler de la distribution de l'intensité dans le courant de l'incise. Dans les cas d'adaptation de nombreux textes à une mélodie type, faut-il garder toujours et partout l'intensité normale du mot, ou n'est-il pas mieux parfois de la sacrifier un peu à l'unité supérieure de l'incise?

Lorsque, dans les adaptations, les accents toniques des mots tombent toujours aux mêmes places, comme dans l'incise du VIIIe mode de notre tableau L, pas de difficulté. Le problème se pose au contraire dans les incises où les syllabes viennent se placer presque indifféremment sous les notes.

582. — Voici, par exemple, l'intonation du VIIe mode de notre tableau K, où, en dehors du groupe binaire *ré-mi* (col. 3-2) réservé

à l'accent, les autres accents du texte n'ont pas de place fixe :

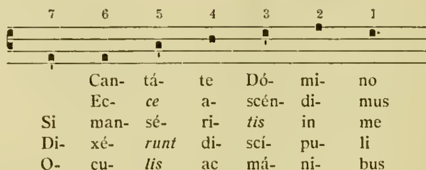


Fig. 285.

Devant ce problème, trois opinions se trouvent en présence :

583. — 1° *Interprétation purement musicale.* — La musique avant tout, diront les musiciens résolus : cette mélodie a reçu de nombreux textes sa forme quasi définitive, tant mélodique que dynamique; des adaptations exceptionnelles ne peuvent y contredire; dans tous les cas elle doit garder son allure et sa pureté primitives. Si la musique a le pouvoir de renverser la mélodie naturelle des mots, on ne voit pas pourquoi elle n'aurait pas celui d'en modifier la dynamie. Au reste l'entraînement, l'habitude de chanter cette incise avec sa dynamie naturelle forcera toujours les chanteurs à la suivre.

584. — Si l'on s'en tient à cette déclaration, le mot *óculis* devrait, pour correspondre au type *cantáte*, renverser son intensité :

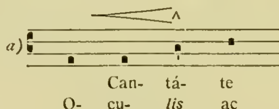


Fig. 286.

au lieu de *óculis*, on devra chanter *óculis* : c'est le renforcement d'une syllabe atone, *lis*, ou, au moins, d'un accent secondaire.

De son côté, le mot *manséritis* pour correspondre au type *Dómino* subira un renversement semblable :

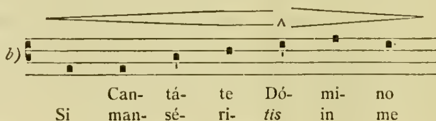


Fig. 287.

au lieu de *mansèritis*, on devra chanter *mansèritis*, avec cette aggravation sur l'exemple a) que la syllabe finale *tis* sert d'appui à l'accent principal de l'incise.

585. — Cette exécution un peu matérielle peut se justifier, en se plaçant exclusivement au point de vue musical ; elle se concilierait plus d'adhérents, si ses partisans admettaient que la syllabe *tis* n'aura pas l'éclat de l'accent du mot-type *Dómino.*

586. — 2° *Interprétation purement oratoire.* — Le texte avant tout, répliquent les partisans décidés du texte, principalement dans les chants syllabiques; c'est le texte, et le texte seul, qui dans ce cas donne à la mélodie son rythme, son intensité, sa forme définitive.

— Cette loi générale est certaine, mais n'a-t-elle pas des exceptions? Une mélodie, même syllabique, ne peut-elle avoir reçu de l'adaptation de certains textes, souvent répétés, une forme, une empreinte, qui lui donne droit à l'inamovibilité, à la stabilité ?

— Il n'importe, répondent-ils; toute mélodie syllabique doit subir la fluctuation dynamique des différents textes et s'adapter à leurs diverses exigences !...

587. — Et alors ils distribuent ainsi la dynamie dans les exemples déjà cités :

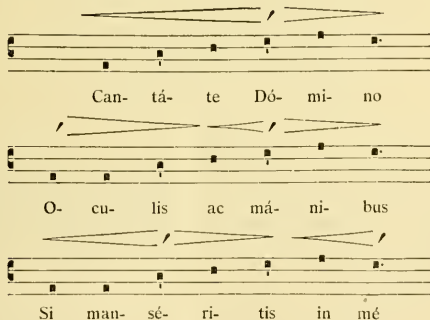


Fig. 288.

Bien entendu, l'accent du monosyllabe *mé*, dans ce dernier exemple, doit être fait, malgré sa place à la chute de l'incise.

588. — Cette interprétation nous semble exagérée, et quoique d'habiles chanteurs puissent en tirer d'heureux effets, elle n'est conforme, croyons-nous,

ni à la pensée mélodique de l'incise,

ni à l'esprit grégorien,

ni même aux lois naturelles de la musique;

aussi ne saurions-nous la recommander telle quelle! L'accentuation sur *me* nous paraît particulièrement détestable.

589. — 3° *Interprétation moyenne.* — D'autres maîtres, et c'est sans doute le plus sage, proposent une interprétation moyenne : elle maintient la forme dynamique foncière de l'incise *Cantáte Dómino;* mais, dans la pratique, elle adoucit l'intensité des notes ordinairement accentuées lorsqu'elles supportent une note finale.

Ainsi, tout est sauf : la ligne musicale demeure, et les mots gardent de leur physionomie native tout ce qui est compatible avec le renversement mélodique dont ils sont l'objet. N'oublions pas au reste qu'ils n'existent qu'en fonction de la *phrase;* c'est le rythme qui définitivement est maître, et ici la grande montée arsique, créée par l'élan de la mélodie, l'emporte sur tout le reste :

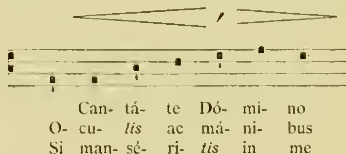


Fig. 289.

Les finales de *óculis* et de *mánibus* n'auront pas tout l'éclat des accents de *cántate Dómino*, ce qui n'empêchera pas la progression dynamique de s'étendre sur toute l'incise. Question de dosage, de nuances délicates que seul un enseignement par l'exemple peut faire bien saisir.

590. — Si ces nuances fines et subtiles semblent trop difficiles pour certains chœurs, eh bien! qu'on se rallie à l'exécution des musiciens. L'oreille habituée à la dynamie ordinaire de cette incise ne sera pas choquée par la petite irrégularité qui en résultera

dans l'émission du texte. Après tout, la musique réclame beaucoup plus de soumission, sans nous froisser, en nous faisant chanter plusieurs notes sur une pénultième brève, par ex. :

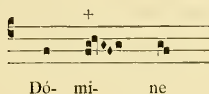


Fig. 290.

Une fois de plus se réalise l'adage ancien : *Musica non subjacet regulis Donati.*

591. — L'intensité, redisons-le, est essentiellement d'ordre phraséologique; elle ne se répète pas, « elle dépasse les petits rythmes élémentaires : elle appartient à la phrase, au grand rythme qu'elle englobe tout entier. Elle va, par des *crescendos* ou *decrescendos* progressifs, de note en note, de groupe en groupe, les reliant entre eux, les fusionnant dans une unique organisation. La force est la sève, le sang du rythme; elle suit la veine mélodique, monte, descend avec elle, répandant la vie, la chaleur, et produisant la beauté » (1).

---

(1) *N. M. G.* I, n° 103.

CHAPITRE IX.

L'INCISE (Suite).

EXTENSION MÉLODIQUE DES MOTS.

LES INCISES ORNÉES.

592. — On sait déjà que chaque syllabe des mots latins, même la pénultième faible, peut recevoir un développement mélodique. Le fait est là, sous nos yeux, dans des milliers de manuscrits; il n'y a qu'à l'accepter tel qu'il est, avec toutes ses conséquences(1).

Notre tâche doit se borner ici à déterminer le rythme, l'intensité et la chironomie de ces mélodies ornées.

Au chapitre suivant, ch. X, nous fixerons le rythme des mots dont les syllabes sont *entremêlées de groupes et de passages purement syllabiques,* par exemple :



Fig. 291.

Dans le présent chapitre, nous étudierons seulement les mots dont *toutes* les syllabes sont agrémentées de groupes neumatiques, par exemple :

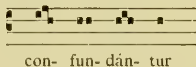


Fig. 292.

Nous examinerons successivement :

a) Les groupes sur les syllabes *toniques*,

b) » » *antétoniques*,

c) » » *postoniques*.

ARTICLE 1. — GROUPES SUR LES SYLLABES TONIQUES.

593. — Pour bien saisir ce qui va suivre, il est nécessaire de se rappeler les enseignements donnés dans la deuxième partie du *N. M. G.*, n°s 287 à 291, sur les *groupes-temps :* ces instructions

(1) Cf. ci-dessus. chap. VII, n°s 410-411.

trouvent, dans les pages suivantes, des applications pratiques fréquentes en vue desquelles d'ailleurs elles ont été spécialement rédigées. Nous conseillons donc de relire attentivement les nos indiqués, et même de chanter de rechef, comme préparation à ces nouvelles études, les exercices qui les accompagnent :

Ex. XXIV : Groupes-temps binaires ou ternaires;

Ex. XXV : » » composés de 4 notes;

Ex. XXVI : » » » de 5, 6 notes et plus.

D'ailleurs, ces exercices seront reproduits ci-dessous, mais, cette fois, *avec des paroles latines.*

§ 1. — Groupes-temps binaires ou ternaires.

A

1 Dé- us.

B

2 Dé- us.

3 Dé- us.

4 Dé- us.

C

5 Dé- us.

6 Dé- us.

7 Dé- us.

8 Dé- us.

9 Dé- us.

10 Dé- us.



Fig. 293.

594. — Point n'est besoin d'un long commentaire sur ces exemples, qui devront en même temps servir d'exercices. On pourra les varier en changeant les mots :

túus, vóbis, íra, Déus, páter, etc.

595. — *Rythme.* Tous sont des *rythmes simples :* une arsis, une thésis. Tous les mots sont rythmés.

Le premier, syllabique, est le point de départ de tous les autres : ceux-ci ne s'en distinguent que par le développement de l'arsis (1) :

En *a*, l'arsis est unaire, nº 1 ;

en *b*, » » binaire, nºs 2, 3, 4 ;

en *c*, » » ternaire, nºs 5 à 10.

596. — *Chironomie.* Elle suit le rythme ; aucune difficulté.

597. — *Intensité.* Pratiquement, la première note de tous ces groupes-temps est la plus forte, parce qu'elle correspond à l'émission de l'accent tonique. Les autres notes, bien unies à la première, bien liées entre elles, bien égales comme temps, doivent glisser légèrement, avec douceur, par un *decrescendo* habilement conduit, vers la syllabe de déposition.

598. — *Remarque pratique extrêmement importante.* — Le maître devra exiger de l'élève une *déposition très faible* de cette dernière syllabe, surtout au début des exercices, afin de combattre

(1) Cf. *N. M. G.* 1re partie, nos 112-113.

avec énergie et persévérance l'habitude moderne, et surtout française, de porter l'intensité sur la syllabe finale des mots. On ne saurait trop insister sur ce point.

599. — *Exemples 11 et 12.* — Une pénultième non accentuée, chantée syllabiquement entre deux temps composés, se rattache toujours rythmiquement au groupe qui précède; par là même, ce groupe est augmenté d'un temps simple. Cette règle n'est d'ailleurs qu'une application particulière d'une loi générale qui sera exposée au chapitre suivant, art. 1; mais les exemples 11 et 12 trouvent leur place si naturellement dans ces exercices qu'il était impossible de les omettre.

Exercice V.

Lú-	men.	jú-	bar.	hú-	mor.	rú-	dis.
Hó-	ra.	dó-	num.	hó-	mo.	só-	ror.
Ví-	ta.	dí-	gnus.	lí-	ber.	ní-	tor.
Sé-	men.	vé-	lum.	sé-	ges.	dé-	cor.
Pá-	ter.	má-	gnus.	ná-	vis.	vá-	por.

tú-	ba.	dú-	rus.	fú-	ror.	súr-	dus.
nó-	men.	ró-	gus.	fór-	ma.	cól-	lum.
sí-	tis.	pí-	gnus.	lít-	tus.	vír-	go.
pél-	lis.	gém-	ma.	éu-	ge.	pé-	ctus.
vál-	lis.	dá-	mnum.	cáu-	sa.	páu-	pei.

gút-	tur.	fúl-	gor.	dúl-	cis.	cúl-	men.
mól-	lis.	só-	mnus.	cór-	pus.	stó-	la.
lín-	gua.	vín-	dex.	mís-	sa.	síl-	va.
tér-	ra.	té-	gmen.	ré-	ctor.	glé-	ba.
plán-	ctus.	spár-	sum.	clá-	mor.	blán-	dus.

vúl-	pes.	púl-	cher.	flú-	ctus.	prú-	dens.
fór-	tis.	tór-	rens.	hór-	ror.	tró-	chus.
clí-	vus.	fí-	xus.	frí-	gus.	trís-	tis.
clé-	mens.	fré-	num.	tré-	mor.	cré-	ber.
clá-	des.	flá-	vus.	trá-	dux.	prá-	tum.

crú-	sta.	frú-	ctus.	strú-	ctor.	trún-	cus.
dór-	sum.	pró-	sper.	cró-	cum.	stró-	pha.
frí-	ctus.	prín-	ceps.	scrí-	ba.	strín-	gor.
praé-	ceps.	splén-	dor.	grés-	sus.	scé-	ptrum.
crá-	tes	grán-	do.	frág-	men.	strá-	ges.

Fig. 294.

600. — *Exceptions.* — On sait que tous les groupes de trois sons n'ont pas l'ictus rythmique sur la première note.

1° Le *salicus* ⸝ reçoit le touchement sur la deuxième note, conformément aux indications données dans la IIe partie du *N. M. G.*, n° 511 et ss. :



Fig. 295.

601. — 2° De même le *podatus* épisématique suivi d'une *virga :*



Fig. 296.

Cette notation rythmique spéciale est expressément signalée dans toutes les familles de manuscrits rythmiques sangalliens, messins, chartrains, etc.

Elle s'explique très facilement : ce groupe est ici la contraction de deux *podatus*, comme on le voit clairement dans la psalmodie du *Veníte exsultémus* du IV[e] mode, finales *g*, *g*², *c* (1) :



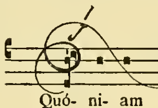


Fig. 297.

Le premier verset se chante avec l'accent sur la deuxième syllabe : deux podatus ordinaires suffisent. Les autres versets débutent tous par l'accent tonique, d'où la contraction suivante, indiquée par le *podatus* épisématique. Le notateur a voulu désigner la note maîtresse du groupe, en d'autres termes l'appui rythmique, par un épisème horizontal qui maintient la mélodie et son rythme dans son premier état (2).

(1) Cf. ci-dessus, ch. V, p. 172.

(2) Cf. *Revue Grégorienne*, 1913, p. 145-159, article de Dom A. MÉNAGER, *L'intonation des Introïts du type* Státuit.

Au lieu de l'épisème, le manuscrit de Laon, notation messine, se sert des lettres ⌐ ou ⍲ = *tenete*, *augete*, pour indiquer le même touchement.

Même notation rythmique dans les intonations des Répons du VIIe mode, où le ton plein supérieur est exigé :

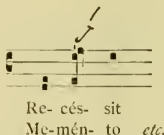


Fig. 298.

De même, avec la quarte et le ton plein, dans certaines intonations des Graduels du IIIe mode :

Gr. Tenuísti. pe- ne ef- fú- si sunt

Gr. Exsúrge. Dé- us mé- us
» in cáu-sam mé- am
Gr. Ego autem. in sí- nu mé- o

Fig. 299.

Il est donc impossible que ces épisèmes ici signifient un demiton, ils ont nécessairement une signification de durée.

602. — 3° D'ailleurs, tous les neumes sont susceptibles de modifications rythmiques ; celles-ci sont indiquées par les signes rythmiques des diverses écoles neumatiques.

Par exemple, la deuxième note du *climacus* (/·.) reçoit souvent le touchement ou appui rythmique ; alors ce groupe est ainsi écrit (⁄–).

Cette interprétation est confirmée par ce fait que, assez souvent, la deuxième note de ce groupe est traduite dans les manuscrits

postérieurs par un *pressus*, surtout quand ce *climacus* fait partie d'un long mélisme :



Fig. 300.

De même, le *torculus* reçoit parfois le trait horizontal sur sa note supérieure (𝅘); l'appui rythmique se porte souvent alors sur cette note, notamment lorsque certains manuscrits omettent la première note du *torculus* :

Fig. 301.

§ 2. — **Groupes-temps de quatre notes.**

Rythmes composés : 2 arsis, 1 thésis.

a b

1 Pá- ter. Pá- ter.

2 Pá- ter. Pá- ter.

3 Pá- ter. Pá- ·ter.

4 Pá- ter. Pá- ter.

5 Pá- ter. Pá- ter.

Rythmes composés 1 arsis, 2 thésis.

a b

6 Pá- ter. Pá- ter.

7 Pá- ter. Pá- ter.

8 Pá- ter. Pá- ter.

9 Dó- mi- ne.

10 Dó- mi- ne.

11 Dó- mi- ne.

Fig. 302

603. — Ces quatre notes, ou temps simples, se subdivisent en deux temps composés binaires.

604. — *Rythme et Chironomie.* — Tous ces exemples sont des rythmes composés :

soit de deux arsis et d'une thésis : 1 à 5.

soit d'une arsis et de deux thésis : 6 à 8 *a*.

On pourrait pourtant, dans ces trois derniers exemples, conserver les deux arsis du début, parce que le groupe entier est chanté sur l'accent tonique : 6, 7, 8 *b*.

605. — *Intensité.* — Il faut laisser sur ce point, comme sur le précédent d'ailleurs, une grande liberté au maître de chœur; voilà pourquoi deux intensités possibles sont indiquées pour les *cinq premières lignes*. Les mélodies jointes à ces mots ne sont pas assez développées pour imposer une allure intensive décisive, mais, encadrées dans une phrase, elles sont aussitôt vivifiées, illuminées, et l'artiste intelligent perçoit immédiatement l'intensité particulière qui leur convient.

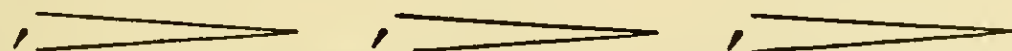
Lignes 6, 7 et 8 *a* et *b*. L'intensité suit naturellement la décroissance de la mélodie.

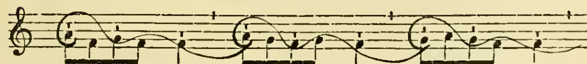
606. — *Exemples, 9, 10 et 11.* — Même remarque que ci-dessus pour les ex. 11 et 12, page 407, relativement aux pénultièmes non accentuées qui se rattachent au groupe précédent.

Le rythme, la chironomie, l'intensité indiqués s'expliquent par les observations précédentes.

Exercice VI.







Hú-	jus.	fú-	rens.	púl-	vis.
O-	vis.	ó-	mnis.	cól-	lis.
Jú-	stus.	sí-	gnum.	jé-	cur.
E-	jus.	té-	ner.	vél-	lus.
Au-	la.	áu-	rum.	pál-	ma.

mún-	dus.	plú-	ris.	strú-	es.
gló-	bus.	cór-	nu.	mór-	dax.
clí-	max.	strí-	dor.	prís-	cus.
vér-	bum.	vé-	stis.	plé-	ctrum.
cláu-	dus.	sán-	ctus.	sár-	tus.

frú-	stra.
pró-	pter.
crí-	brum.
cré-	scens.
trá-	ctus.

Fig. 303.

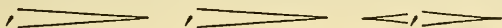
§ 3. — Groupes-temps de cinq notes et plus. (1).

607. — « Ces groupes sont soumis, comme les précédents, à la subdivision, mais l'extrême variété des cas ne permet guère d'établir des règles fixes sur la place des touchements. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il faut poser les ictus de préférence sur les notes modales, en s'inspirant du contexte et de la marche mélodique et rythmique, et des indications rythmiques des manuscrits sangalliens, messins et autres ».

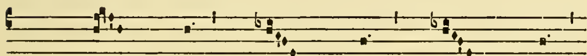
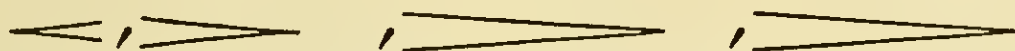
Ces paroles, empruntées au premier volume du *N. M. G.*, sont applicables entièrement aux circonstances mélodiques que nous étudions. Nous nous bornerons à reproduire exactement l'exercice XXVI en lui adaptant des paroles latines.

(1) *N. M. G.* II, 291.

Exercice VII.


Lú-	men.	tú-	ba.	fú-	ror.
Hó-	ra.	hó-	mo.	só-	ror.
Ví-	ta.	lí-	ber.	pí-	gnus.
Sé-	men.	vé-	lum.	sé-	ges.
Pá-	ter.	ná-	vis.	má-	gnus.


súr-	dus.	gút-	tur.	dúl-	cis.
stó-	la.	cól-	lum.	cór-	pus.
lít-	tus.	vír-	go.	lín-	gua.
gém-	ma.	éu-	ge.	pé-	ctus.
vál-	lis.	dá-	mno.	cáu-	sa.





prú-	dens.	crú-	cis.	vúl-	pes.
só-	mno.	fór-	ma.	tór-	rens.
síl-	va.	flé-	ctus.	tri-	stis.
tér-	ra.	tég-	men.	tré-	mor.
plán-	ctus.	clá-	des.	prá-	tum.

frú-	ctus.	trún-	cus.	cún-	ctus.
hór-	ror.	pró-	sper.	stró-	pha.
prin-	ceps.	stír-	pis.	scrí-	ba.
splén-	dor.	grés-	sus.	scé-	ptrum.
grán-	de.	frág-	men.	strá-	ges.

Fig. 304.

608. — Quant aux groupes de six temps ou notes, ils peuvent se subdiviser en deux temps composés ternaires, ou en trois temps composés binaires comme il a été dit. *l. c.* :

Dé- us. ae- tér- ni.

Dé- us. ae- tér- ni.

Fig. 305.

609. — Comme le montre le dernier exemple *aetérni*, le *pressus* peut entrer dans la composition d'un groupe de notes s'appuyant sur une syllabe accentuée.

ae- tér- ni Pá- ter

Fig. 306.

Il faut se rappeler ce qui a été dit du *pressus* dans la deuxième partie du *N. M. G.*, n° 425 :

« Les *pressus* constituent pour le chant grégorien des *points d'appui rythmiques* très importants sur lesquels il se pose pour assurer sa marche.

En conséquence, les pressus ont la vertu :

a) d'attirer à eux les notes et les groupes qui les précèdent,

b) et de s'attirer entre eux ».

610. — Ajoutons que, par suite de *cette vertu attractive*, ils déplacent à leur profit l'intensité verbale naturelle du mot. Ainsi en est-il dans l'exercice suivant : les deux premières notes de chaque incise, bien qu'en contact direct avec l'accent tonique, seront plus douces, plus légères que le *pressus* lui-même.

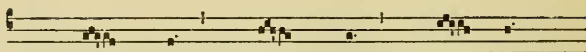
Celui-ci attire l'accent tonique, le développe, accroît son intensité, le transforme et le fait épanouir en un accent musical très pur : l'accent tonique n'y a rien perdu.

Il est d'ailleurs évident que cet accent-pressus n'est jamais une force brutale, et qu'il comporte différentes nuances qui doivent s'adapter à la marche générale de la phrase.

Exercice VIII.

Sur le pressus.

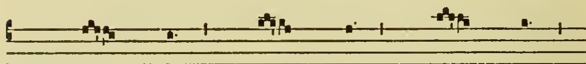
Lú-	men.	hú-	mor.	rú-	dis.
Hó-	ra.	dó-	num.	hó-	mo.
Ví-	ta.	lí-	ber.	ní-	tor.
Sé-	men.	vé-	lum.	sé-	ges.
Pá-	ter.	ná-	vis.	vá-	por.



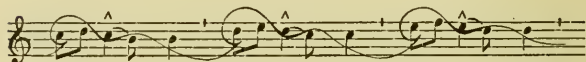




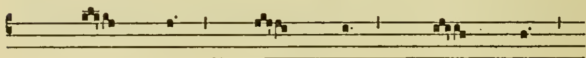
tú-	ba.	dú-	rus.	fú-	ror.
só-	ror.	nó-	men.	fór-	ma.
sí-	tis.	pí-	gnus.	lít-	tus.
dé-	cor.	pél-	lis.	gém-	ma.
vál-	lis.	dá-	mnum.	cáu-	sa.







súr-	dus.	gút-	tur.	fúl-	gor.
cól-	lum.	mól-	lis.	só-	mnus
vír-	go.	lín-	gua.	vín-	dex.
éu-	ge.	pé-	ctus.	tér-	ra.
páu-	per.	plán-	ctus.	blán-	dus.







dúl-	cis.	cúl-	men.	vúl-	pes.
cór-	pus.	stó-	la.	fór-	tis.
mís-	sa.	síl-	va.	clí-	vus.
té-	gmen.	ré-	ctor.	glé-	ba.
clá-	mor.	spár-	sum.	clá-	des.

púl-	chra.	flú-	ctus.	frú-	ctus.
tór-	rens.	dór-	sum.	pró-	sper.
frí-	gus.	tri-	stis.	prí-	or.
clé-	mens	tré-	mor.	praé-	ceps.
flá-	vus.	trá-	dux.	crá-	tes.

strú-	ctor.	trún-	cus.	prú-	dens.
tró-	pus.	cró-	cum.	stró-	pha.
prín-	ceps.	scrí-	ba.	strín-	go.
splén-	dor.	grés-	sus.	scé-	ptrum.
grán-	do.	fråg-	men.	strá-	ges.

Fig. 307.

611. — *Remarque.* C'est avec intention que, dans les exemples et les exercices précédents, la syllabe finale des mots est toujours placée sur un degré inférieur à la syllabe accentuée; sa déposition douce, faible, s'impose alors sans la moindre incertitude. Mais il n'en est pas ainsi en toute occasion, et la mélodie use de ses droits en renversant sans aucune hésitation la forme naturelle des mots. C'est ainsi qu'on chante dans le *Kyrie XI :*

Chrí- ste.

Fig. 308.

avec une élévation *subite,* une quinte, de la dernière syllabe.

On pourrait multiplier les exemples, bien qu'ils ne soient pas excessivement fréquents; mais c'est inutile, arrivons plutôt à la question que soulèvent ces renversements mélodiques.

612. — Ces renversements entraînent-ils, dans *l'ordre intensif*, un changement analogue à celui qui se produit dans *l'ordre mélodique?* En d'autres termes, l'intensité doit-elle glisser sur la deuxième syllabe du mot avec l'acuité mélodique? Par exemple, doit-on chanter :

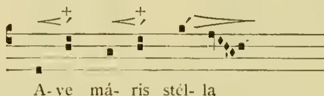


Fig. 309.

613. — Non; à moins d'exceptions assez rares; nous avons vu déjà qu'ordinairement la syllabe finale conserve sa faiblesse, seule la mélodie est *renversée*. Il faut vite ajouter que le plus ordinairement la mélodie reprend ses droits sans retard.

De fait, ces élévations subites de syllabes finales préparent presque toujours une suite mélodique qui a son rythme propre, ses accents expressifs particuliers, et s'inquiète peu du mot, comme dans le *Chríste* ci-dessus. Parfois aussi, elles sont amenées par une liaison mélodique progressive qui permet, à leur point de soudure, de passer de l'accent à la syllabe finale à l'unisson; à vrai dire, il n'y a pas là un vrai renversement mélodique :

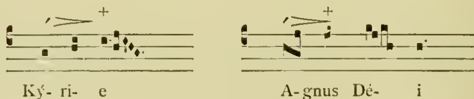


Fig. 310.

614. — Pourtant, les cas qui se présentent offrent une telle variété qu'il est impossible de donner une règle générale s'appliquant automatiquement à tous. Affaire de nuances, de délicatesse, d'art. L'interprétation rythmique des mélodies grégoriennes n'a rien du mécanisme; c'est une chose vivante, qui varie avec les circonstances, avec les interprètes, et quelquefois, pour le même interprète, avec les dispositions du moment.

Au reste, l'étude que nous abordons des syllabes antétoniques et postoniques va nous permettre d'apporter quelques précisions.

ARTICLE II. — GROUPES SUR LES SYLLABES ANTÉTONIQUES.

615. — Ces groupes se divisent, comme ceux qui sont placés sur les syllabes toniques, en temps binaires ou ternaires; généralement la place des ictus est assez facile à déterminer.

616. — Quant à l'*intensité* et à la *chironomie*, la variété des circonstances mélodiques est telle, avons-nous dit, qu'il est impossible de fixer des règles très précises; en beaucoup de cas, l'interprétation reste livrée au goût de l'exécutant et du maître de chapelle, comme on va le voir.

617. — Cependant on peut établir ce qui suit :

Il en est des mélodies *légèrement ornées*, comme des mélodies *syllabiques :*

a) ou bien la mélodie *suit le mot*, se pliant à sa marche naturelle : l'accent tonique domine alors, sur l'échelle musicale, toutes les syllabes;

b) ou bien elle *s'affranchit* nettement du texte, renversant les mots et plaçant les syllabes aiguës au bas de l'échelle;

c) ou enfin elle *hésite*, parce que, entre ces deux cas extrêmes et bien délimités, il existe une infinité de nuances mélodiques, de mouvements capricieux qu'il faut savoir démêler et saisir. Quelquefois la cantilène n'abandonne la direction mélodique des mots que pour un instant et au moyen d'intervalles mélodiques très réduits; elle y revient ensuite, pour la quitter de nouveau; on dirait qu'elle hésite, qu'elle louvoie entre ses droits et ceux du texte.

C'est ici que, sans être abandonné à lui-même, le chantre doit se révéler artiste, en accordant à la mélodie ou au mot ce qui leur convient. Il y a là nombre de petits problèmes, que le goût d'un artiste peut seul résoudre.

Essayons cependant d'y voir clair, et de trouver, autant qu'il est possible, une ligne de conduite pour chacun de ces trois cas, étudiés au moyen d'exemples tirés du répertoire grégorien.

§ 1. — La Mélodie *suit* la marche naturelle des mots. (1)

A. Une syllabe antétonique.

1) *Int.* Ego autem.
spe- rá- vi

2) *Int.* Inclína.
Dé- us mé- us spe- rán- tem

3) *Com.* Tu mandásti.
Tu man- dá- sti

4) *Int.* Exsultáte.
ju cún- dum

5) *Int.* Etenim.
Et- e- nim se- dé- runt

6) *Int.* Sapiéntiam.
Sa- pi- én- ti- am san- ctó- rum

7) *Int.* Loquébar.
quae di- lé- xi

(1) Dans ce tableau, comme dans les suivants, nous écartons parfois les neumes, pour la facilité de la chironomie.

8) *Int.* Inclina.

ad te cla- má- vi

9) *Off.* Mirábilis.

dábit vir- tú- tem

10) *Com.* Et si coram.

Dé- us ten- tá- vit

Fig. 311.

618. — Ici l'intensité et la chironomie n'ont qu'à suivre l'indication précieuse donnée par la mélodie. A l'élan propre de l'accent tonique devra correspondre un élan mélodique, intensif et chironomique, comme le montrent les exemples qui précèdent.

619. — Quant au groupe *antétonique*, il sera ordinairement *arsique*, si sa direction mélodique est *montante (podatus, scandicus, torculus*, etc.) :

Incise n° 1.

spe- rá- vi

Fig. 312.

il sera plutôt *thétique*, si sa direction est *descendante* (*clivis, climacus*, etc.) :

Incise n° 2.

spe- rán- tem

Fig. 313.

620. — Cependant, étant *groupe de jonction*, il doit ajuster son intensité et son allure rythmique, arsique ou thétique, à l'allure

générale de la mélodie. C'est pour cela que les mots trisyllabiques, étudiés spécialement dans ce paragraphe, sont toujours précédés, dans notre tableau, de la mélodie qui les amène.

621. — Il peut donc arriver souvent que la tendance naturelle, arsique ou thétique, d'un groupe soit changée par sa situation dans l'ensemble mélodique.

La première syllabe du mot *sedérunt* se rythmerait volontiers en thésis, surtout si la mélodie venait d'en haut, comme ci-dessous :



Fig. 314.

Mais dans l'Introït d'où ce mot est tiré, la mélodie s'élance avec trois *porrectus* successifs, dans un mouvement si hardi, si impétueux vers l'accent tonique, que l'intensité doit croître de l'un à l'autre, et la main décrire des arsis de plus en plus larges jusqu'au sommet de la phrase :



Fig. 315.

La *phrase mélodique* avant tout; devant elle s'effacent toutes les tendances particulières des mots, des groupes. Cette influence suprême explique ici :

a) les deux notes sur une pénultième faible et*e*nim,

b) la montée mélodique sur une finale de mot, ete*nim*,

c) enfin les trois *porrectus* arsiques qui se succèdent dans un splendide élan, et dont les deux derniers suivent la direction naturelle du mot.

Mais nous anticipons sur l'étude de la phrase musicale. Les précédentes explications aideront à comprendre l'intensité et la chironomie employées dans les autres exemples. D'ailleurs tout est facile.

B. Deux syllabes antétoniques.

a) Deux rythmes simples.

1) *Sanctus* I. T. P.
Be- ne- dí- ctus

2) *Int.* Roráte.
et gér- mi- net sal- va- tó- rem

3) *Int.* Loquébar.
et non con- fun- dé- bar

4) *Ant.* Surgens Jesus.
al- le- lú- ia

5) *Ant* Si quis díligit me.
al- le- lú- ia

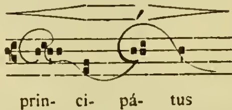
6) *Ant.* Spíritus Dómini.
al- le- lú- ia

7) *Com.* Omnes.
al- le- lú- ia

Fig. 316.

b) Mouvements rythmiques plus variés.

1) *Int.* Mihi autem.



2) *Com.* Dum vénerit



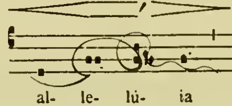
3) *Int.* Edúxit.



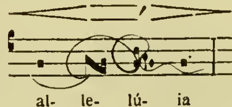
4) *Int.* Viri galilaéi



5) *Int.* Quasi modo.



6) »



7) *Off.* Tóllite.

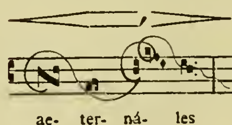


Fig. 317.

622. — Comme au paragraphe précédent, dans un mot qui a deux syllabes avant la tonique, *benedíctus*, l'accent secondaire sera arsique si la mélodie de ces deux syllabes s'y prête.

Il en est ainsi dans tous les exemples de la première série.

623. — Généralement, l'accent tonique, étant en ces circonstances plus élevé que l'accent secondaire, conserve sa prédominance intensive.

Tous les exemples cités ci-après suivent cette règle, sauf le deuxième, *salvatórem*. Si vous chantez ce mot *isolément*, vous pouvez suivre l'intensité indiquée ci-contre :

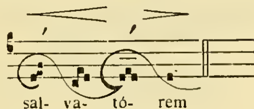


Fig 318.

avec la proportion ordinaire entre les deux accents, c'est-à-dire avec l'accent secondaire plus faible que l'accent tonique.

Mais placez ce mot dans le cadre musical d'où il est tiré :



Fig. 319.

aussitôt, de par la loi phraséologique musicale, il devient clair que l'accent secondaire *sal* doit être un peu plus fort que l'accent tonique *tó*, placé à l'expiration même de cette longue phrase. Néanmoins la succession des arsis et des thésis ne souffre aucune modification de ce léger changement dans l'intensité.

624. — Les exemples de la deuxième série présentent des mouvements rythmiques plus variés que les précédents ; quelques légères variantes pourraient être proposées dans les dispositions des arsis et des thésis, mais nous laissons à ceux qui trouveraient mieux que ce nous proposons le soin de faire les modifications voulues.

C. Plus de deux syllabes antétoniques.

625. — Les exemples suivants appellent des observations analogues à celles qui précèdent; il est inutile de les répéter, les indications intensives et chironomiques en tiendront lieu.

Le mouvement rythmique s'amplifiant avec le nombre des syllabes, nous consacrons un tableau spécial aux mots qui n'ont que trois syllabes antétoniques, et un autre aux mots qui en ont quatre, cinq ou six. Les sinuosités de la ligne chironomique deviennent de plus en plus variées, à mesure que se développe le dessin mélodique.

TROIS SYLLABES ANTÉTONIQUES.

1) *Off.* Desidérium.
et vo- lun- tá- te

2) *Off.* Beáta es.
et in ae- tér- num

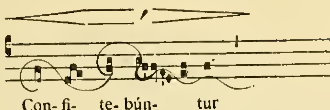
3) *Tract.* Gaude.
in- te- re- mí- sti

4) *Int.* Vocem.
ju- cun- di- tá- tis

5) *Int.* Omnia.
mi- se- ri- cór- di- ae

6) *Int.* Ecce óculi.
in mi- se- ri- cór- di- a é- jus

7) *Grad.* Confitebúntur.



8) *Com.* Dóminus.



9) *All.* Dñe Deus.



Fig. 320.

QUATRE, CINQ, SIX SYLLABES ANTÉTONIQUES.

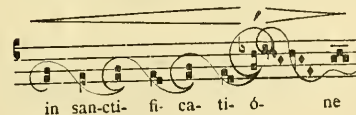
1) *Int.* Exsúrge.



2) *Off.* Bénedic.



3) *Off.* Conféssio.



4) *Grad.* Adjútor.

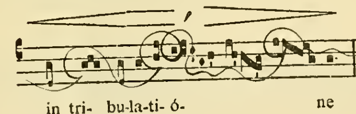


Fig. 321.

§ 2. — La Mélodie *s'affranchit* du mouvement naturel des mots.

626. — Les incises suivantes sont des exemples frappants de cet affranchissement ; la mélodie grégorienne y renverse totalement la physionomie naturelle des mots.

A. Une syllabe antétonique.

1) *Int.* Státuit. — in ae- tér- num.

2) *Com.* Fidélis servus. — tri- ti- ci men- sú- ram.

3) *Int.* Omnia. — ju- dí- ci- o fe- cí- sti.

4) *Off.* Beáta es. — vír- go Ma- rí- a

5) *Sanctus* 1. T. P. — Ho- sán- na

6) *Int.* Multae tribulatiónes. — tri- bu- la- ti- ó- nes ju- stó- rum

Fig. 322.

B. Deux syllabes antétoniques.

1) *Int.* Venite.
al- le- lú- ia.

2) *Com.* Christus.
a e ú ia. al- le- lú- ia.

3) *Int.* Introdúxit.
al- le- lú- ia.

4) *Int.* Jubiláte.
al- le- lú- ia.

5) *Int.* Misericórdia.
al- le- lú- ia.

6) *Benedicamus Dno.*
al- le- lú- ia.

7) *Benedicamus Dno.*
al- le- lú- ia. al- le- lú- ia.

8) *Ant.* Ite.
al- le- lú- ia.

9) *Ant.* Lux perpétua. al- le- lú- ia.

10) *Sanctus* XI. in ex- cél- sis.

11) *Glória* III. mi- se- ré- re nó- bis.

12) *Off.* Vir erat. pé- ti- it ut ten- tá- ret

13) *Int.* Vocem. et au- di- á- tur

14) *Com.* Psállite. ad O- ri- én- tem

15) *Int.* Dñus illum. quem ti- mé- bo

16) *Com.* Omnes. Chrí- stum in- du- í- stis

17) *Com.* Honóra. re- dun- dá- bunt

Fig. 323.

C. Trois syllabes antétoniques.

1) *Tr.* Laudáte.
et col- lau- dá- te e- um

2) *Int.* Intret.
com- pe- di- tó- rum

3) *Int.* Da pacem.
in- ve- ni- án- tur

4) *Int.* Circumdedé- runt.
cir- cum- de- dé- runt me

5) *Int.* Probásti.
e- xa- mi- ná- sti

6) *Vers. Resp.* IVe m.
ju- bi- la- ti- ó- ne

7) *Vers. Resp.* VIIIe m.
de- cli- na- vé- runt

8) *Vers. Resp.* IVe m.
me- di- ta- bán- tur

Fig. 324.

627. — Soit la première incise du premier tableau, page 430.

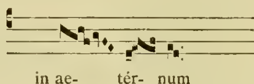


Fig. 325.

La loi de la concordance parfaite entre texte et mélodie demanderait un groupe aigu sur l'accent; la cantilène, au rebours de cette loi, place l'accent sous la note la plus grave. Voilà le fait.

628. — Pratiquement, quelles seront l'intensité et la chironomie de cette incise et de ses pareilles?

C'est ici le cas de suivre la règle générale, qui s'applique dans les mélismes surtout : *l'intensité suit le dessin mélodique; elle croît lorsqu'il monte, et décroît lorsqu'il descend.*

Voici l'incise entière dans le plus grand détail, avec son rythme, sa dynamie et sa chironomie, tels que nous les comprenons :

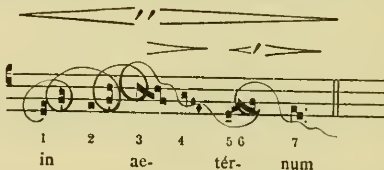


Fig. 326.

La musique domine entièrement le mot :

L'*accent principal* est purement mélodique, il se place sur le groupe 3, le plus *élevé*, le plus *lancé*, le plus *intense;* or ce groupe correspond à une syllabe atone, à une syllabe antétonique.

Ce n'est pas tout.

Cet élan est suivi d'une longue détente mélodique et intensive qui trouve son point d'arrivée, son point le plus faible sur la première note *ré* du groupe 5-6.

Or cette note la plus *basse*, la plus *faible*, la plus *longue*, la plus *thétique* (sauf la dernière), correspond à l'accent tonique du mot!

Le renversement est donc complet. La syllabe tonique a tout perdu : acuité, élan, intensité; ainsi dépouillée, elle n'est plus l'*âme du mot;* devenue simple syllabe, elle supporte la mélodie. Voilà tout son rôle. L'animation active de l'incise lui a été ravie par l'*accent mélodique principal*, dont il sera plus longuement question dans l'un des chapitres suivants.

629. — Ne serait-ce pas un énorme contre-sens musical que de frapper durement la syllabe d'accent, sous prétexte d'impulsion, d'élan? Cela se fait trop souvent, hélas! Non, dans ces cas, l'accent n'a plus ni impulsion, ni élan; bien au contraire, placé au terme d'une longue descente mélodique, son émission doit être faible, mourante; et il ne conserve de son intensité que juste ce qui lui est nécessaire pour que la syllabe qui le porte soit un peu plus forte que la syllabe finale; et cela suffit pour que tout soit dans l'ordre.

630. — Il convient d'ajouter cependant qu'à la faveur de la prolongation légère du *ré*, la syllabe tonique reprend peu à peu sa vigueur :



Fig. 327.

avec la mélodie, elle rebondit d'une tierce et reconquiert aussitôt une partie de ses droits : au sommet du *porrectus*, elle redevient aiguë, arsique et forte, et prépare ainsi à la syllabe finale une déposition très douce.

631. — Encore une observation générale : il va de soi que plus la phrase se développe mélodiquement, plus le rôle de l'intensité devient important. C'est ainsi que dans la deuxième incise, *trítici mensúram*, le long et sinueux *decrescendo*, qui commence aussitôt après le vigoureux lancement de l'accent mélodique principal sur la syllabe *trí(tici)*, doit être conduit avec une prudence, un savoir-faire exquis, qui en amène lentement l'expiration sur les deux dernières syllabes du mot *mensúram,* à peine murmurées. Pour obtenir ce résultat, il faut savoir chanter,

savoir vocaliser, savoir filer un son... Quels sont aujourd'hui les chantres d'église qui se préoccupent d'acquérir la science du chant?

632. — Les règles générales qui viennent d'être tracées suffiront. Pourtant, un doute peut surgir dans quelques esprits à l'occasion de certains exemples, surtout à propos des trois cadences 6, 7, 8 des versets de répons du tableau C, page 433. — Les versets de répons sont des récitations musicales où le texte, depuis l'intonation jusqu'aux cadences, règne en maître; dès lors, pourquoi ne pas suivre l'intensité naturelle des mots, même dans les cadences *renversées* musicalement?

633. — La réponse est facile. Il est très vrai que dans la plupart des versets de répons l'influence du mot et spécialement de l'accent tonique se fait le plus souvent sentir. Rien de plus clair, par exemple pour la cadence médiale du IIIe mode :

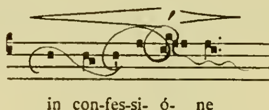


Fig. 328.

Là, pas d'hésitation possible : l'élan du mot est merveilleusement soutenu par l'ascension mélodique, et les deux intensités, verbale et musicale, se fortifient l'une l'autre.

634. — Mais dans les cadences où le renversement mélodique est nettement accusé, l'accord entre les deux intensités ne peut plus se produire.

Soit la cadence 6 du tableau, médiante des versets du IVe mode :



Fig. 329.

Le mot est assez imprégné de musique pour en être transformé; il perd sa mélodie purement oratoire, et devient *mélodie*, et *mélodie musicale*. En perdant sa *mélodie verbale*, comment n'aurait-il pas perdu son intensité? Pas plus que les autres qualités, l'intensité n'a le privilège de l'*inamissibilité*.

Dans ce cas, et dans tous les cas analogues, la mélodie supplée à tout : indépendante des paroles, elle leur communique sa propre vie; elle est autonome, elle a le droit de se gouverner par ses propres lois. Or, dans notre exemple, la loi du *decrescendo musical* s'impose; car, comme tout à l'heure, ce serait évidemment encore un contre-sens musical que de frapper fortement la première note du groupe 5, sous prétexte d'accentuation tonique.

Là encore cependant, comme dans l'incise *in aetérnum* analysée ci-dessus, mélodie et intensité verbale se relèvent de concert jusqu'au *sol*, qui, bien accentué, prépare une cadence douce, conforme à la nature du mot latin.

§ 3. — La Mélodie *suit* ou *quitte* tour à tour le mouvement naturel des paroles.

LÉGERS RENVERSEMENTS MÉLODIQUES.

635. — Les *renversements mélodiques* ne sont pas toujours aussi hardis. Très souvent la cantilène semble jouer avec les paroles; elle en suit la forme naturelle ou la quitte tour à tour avec un art exquis et des ménagements merveilleux. Parfois, en effet, les renversements mélodiques se font comme à la dérobée, et au moyen d'intervalles très restreints, seconde ou tierce.

636. — Pratiquement, il est mieux, dans ces sortes de cas, de négliger la règle générale : « *l'intensité suit le dessin mélodique* », pour s'en tenir à l'intensité naturelle des mots.

Il ne faut pas abuser de cette loi si précieuse en l'employant à tout propos : *son caractère est plutôt phraséologique;* elle trouve son emploi surtout dans les larges mouvements mélodiques ou rythmiques, ou même dans les membres et les incises les plus importants; mais vouloir s'en servir dans les plus petits détails ascendants ou descendants de la mélodie serait aller droit à l'erreur.

637. — Les incises suivantes vont éclairer ces réflexions.

A. Une syllabe antétonique.

1) *Com.* Semel jurávi.
et sic-ut lúna per- fé- cta in aetérnum

2) *Com.* Magna est.
et mágnum de- có- rem

3) *Int.* Gaudéte. (1)
Dó- mi- nus pró- pe est Ní- hil

4) *Int.* Prope est
in- í- ti- o co- gnó- vi

5) *Grad.* Timébunt. (2)
et ó- mnes ré- ges térrae

6) *Grad.* Ex Sion.
de- có- ris é- jus...

Fig. 330.

(1) Nous mettons cet exemple ici, à cause de sa finale plus élevée que l'accent ; cf. n° 640.

(2) *Et ómnes* est pratiquement assimilé à un seul mot ayant une syllabe antétonique. Déjà, dans les tableaux précédents, nous avons traité de même certains monosyllabes ; rappelons que l'incise n'est qu'un long mot mélodique.

638. — 1re incise. — Il serait vraiment inopportun de renforcer la syllabe finale du mot *perfécta :*

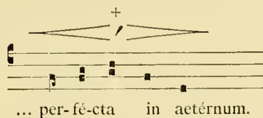


Fig. 331.

sous prétexte qu'elle est plus élevée que l'accent du mot; il faut au contraire la déposer faiblement comme si elle était sur une corde inférieure.

639. — De même, dans la cinquième incise, la première note de *mnes* sera très douce, malgré son élévation :

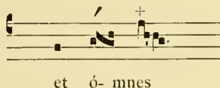


Fig. 332.

Libre ensuite au chanteur de faire, s'il y tient, un accent mélodique plus fort sur le *pressus;* à partir de cet appui, la musique reprend tous ses droits, et le *crescendo* se poursuit jusqu'à l'accent principal *térrae.*

640. — Qu'on ne s'étonne pas de nous voir faire parfois allusion aux syllabes postoniques dans tout ce § 3, consacré aux syllabes antétoniques. Nous réserverons à un article spécial tout ce qui concerne le *rythme* proprement dit des groupes postoniques. Mais afin d'éviter d'incessantes redites, nous croyons préférable d'étudier ici en même temps l'*intensité* des groupes antétoniques et postoniques dans les cas de légers renversements mélodiques.

641. — Il suit des brèves explications précédentes qu'une règle générale peut être formulée pour ce genre de mélodies :

Règle générale. — Placé en face de ces *légers renversements mélodiques*, le chanteur devra s'en tenir le plus possible à l'intensité verbale du mot, et ne la quitter que lorsque la mélodie s'imposera nettement.

642. — L'application de cette règle, *plus directive qu'impérative*, présentera, il est vrai, maints cas douteux, nous allons le constater immédiatement; mais il est mieux de ne pas les trancher d'avance, et de laisser au maître de chœur le soin de les résoudre d'après son goût personnel, éclairé, bien entendu, par l'étude attentive de chaque cas mélodique particulier.

643. — Tous les groupes marqués d'une croix dans le tableau ci-dessus sont plus élevés que le groupe d'accent; cependant ils seront tous plus faibles à cause du caractère insignifiant des intervalles musicaux. A l'accent tonique doit demeurer la prédominance intensive.

B. Deux syllabes antétoniques.

1) *Int.* Resurréxi.
al- le- lú- ia.

2) *Int.* Introdúxit.
al- le- lú- ia.

3) *Int.* Veníte.
al- le- lú- ia.

4) *Int.* Exclamavérunt.
al- le- lú- ia.

5) *Ant.* Pax vobis.
al- le- lú- ia.

6) *Int.* Ex ore.
per- fe- cí- sti láu-dem

7) *Int.* Clamavérunt.
ex- au- dí- vit é- os

8) *Int.* Me exspectavérunt.
ví- di fí- nem

Il faut citer en entier les trois *allelúia* de la communion *Pascha nostrum* :

p. mf. f.
Al- le- lú- ia, al- le- lú- ia, al- le- lú- ia.

Fig. 333.

644. — Les cinq premiers *Allelúia* du tableau précédent sont disposés. *dynamiquement* d'après la descente mélodique. Ce n'est pas sans hésitation, après ce qui vient d'être dit dans les pages précédentes, qu'on a choisi ce *decrescendo* qui subordonne l'accent tonique aux deux syllabes qui le précèdent. Cette prééminence de la cantilène est indiquée par la place des alléluias ; tous se trouvent à l'expiration de la phrase musicale. Or tout musicien, en pareille occurrence, est facilement subjugué par la mélopée, et porté à oublier le mot. Cependant le chanteur qui voudrait s'en tenir à l'accentuation du mot trouvera, s'il est artiste, un moyen pour tout concilier.

645. — Dans les dernières incises du tableau, rien n'empêche de suivre, pour l'intensité, la règle énoncée plus haut, p. 439, n° 641. Le dessin mélodique, n'étant qu'assez peu accusé, n'empêche

pas de donner à chacune des syllabes l'intensité qui lui revient de droit. Le texte l'emporte.

646. — L'incise n° 8 n'est mise ici qu'à cause de son léger renversement mélodique (cf. ci-dessus, n° 640), et à cause de sa ressemblance avec les deux incises précédentes.

647. — Quant aux trois *allelúia* de la communion *Pascha nostrum*, il faut, dans chaque *allelúia*, en respecter soigneusement l'accentuation, mais en même temps, l'intensité doit croître de membre en membre jusqu'au large et joyeux *fortissime* qui éclate sur le dernier *allelúia*.

C. *Trois, quatre syllabes antétoniques.*

Com. Petite. a- pe- ri- é- tur

Int. In voluntáte. u- ni- ver- só- rum tu es

Tr. Jubiláte. in ex- sul- ta- ti- ó- ne.

Fig. 334.

648. — La deuxième incise, *universórum*, soulève d'intéressants problèmes, qui demandent une solution.

Nombreux sont les passages comme celui-ci, où la musique se balance doucement de corde en corde très voisine, sans aboutir à une franche mélodie. Le rythme, la chironomie, l'intensité doivent refléter cette tranquillité foncière de la cantilène; les temps composés binaires ou ternaires doivent s'élever et s'abaisser successivement en ondes légères, sans prétendre à se dominer l'un l'autre en arsis et en thésis bien déterminées; de simples ondulations rythmiques et manuelles suffisent dans ces circonstances, jusqu'à ce que la mélodie se développe plus largement et prenne son essor.

649. — Le mot *universórum* appartient bien à ce style paisible et vaporeux. Pour en saisir complètement la portée mélodique et rythmique, il est nécessaire de le placer dans son cadre, c'est-à-dire au centre d'une phrase dont on ne peut l'isoler :



Fig. 335.

Il n'y a pas deux manières de diviser ce membre de phrase en *temps composés :* quatorze, pas un de plus, pas un de moins.

Mais il y a plusieurs manières de le dire avec art, en raison précisément du flottement de la mélodie. En voici une; peut-être n'est-elle pas la meilleure, nous la croyons bonne cependant.

650. — Brève analyse.

a) *Dóminus.* — La mélodie suit la direction naturelle du mot ; de là les deux arsis du début 1 et 2.

La thésis placée sur le troisième temps composé sera mieux acceptée, si l'on sait que d'excellents manuscrits indiquent sur la syllabe *mi* un fléchissement mélodique, auquel correspond la thésis rythmique et chironomique :



Fig. 336.

b) *Universórum.* — Temps 5 et 6 ; prolongement de l'ondulation thétique, suggéré par l'inclinaison mélodique des *clivis.*

Temps 7. — Au contraire, la montée du *pes liquescent* sollicite une légère arsis rythmique, suivie immédiatement

Temps 8. — d'une thésis qui s'appuie fermement sur l'inflexion mélodique d'une *clivis* épisématique.

Fermement, disons-nous, car si l'accent perd ici son caractère arsique, il conserve néanmoins sa force; sur cette clivis en effet repose, selon nous, l'accent principal de toute cette incise.

Temps 9. — Il y a lieu d'hésiter pour ce groupe. D'une part, la syllabe finale *rum* semble demander une thésis; elle serait déposée faiblement, et tout le *torculus* thétique, discrètement élargi, serait chanté avec douceur :

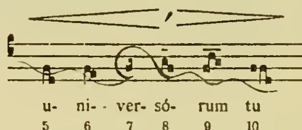


Fig. 337.

D'autre part, la mélodie, jusque-là très réservée dans son allure, s'élève soudain gracieusement d'une tierce, après l'émission de la syllabe *rum*. N'est-il pas opportun que le rythme appuie cet élan mélodique par un élan (arsique) correspondant? Qu'on ne craigne rien : la déposition de la syllabe finale n'aura pas à en souffrir; le véritable artiste a des ressources géniales pour tout accommoder : il déposera cette syllabe avec la même douceur que dans l'hypothèse précédente, puis aussitôt il *enlèvera* en arsis les deux dernières notes du *torculus* élargi, en les renforçant légèrement, pour retomber en thésis forte sur le monosyllabe *tu* :

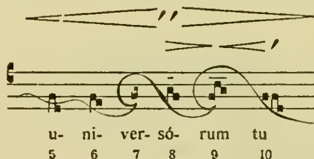


Fig. 338.

Ainsi mélodie, rythme, chironomie, intensité, agissent de concert. Seulement, toutes ces nuances délicates doivent correspondre à la gravité solennelle de ce magnifique introït, c'est-à-dire, être exprimées avec une retenue toute grégorienne, une grâce toute attique.

651. — En résumé, cette interprétation rythmique et chironomique est basée sur la *direction mélodique* de chaque groupe de sons, plutôt que sur la valeur propre à chaque syllabe; ainsi aux *clivis descendantes* 5, 6, 8, sont attribuées des thésis; au *podatus* 7, et au *torculus* 9, d'allure ascendante, des arsis. Et néanmoins, ce faisant, l'*intensité* qui convient à chaque syllabe a été soigneusement maintenue.

ARTICLE 3. — GROUPES SUR LES SYLLABES POSTONIQUES SPONDAÏQUES ET DACTYLIQUES.

652. — Il n'y a jamais en latin plus de deux syllabes après l'accent :

mots spondaïques : une syllabe postonique, *redémptor*,
mots dactyliques : deux syllabes postoniques, *Dóminus*.

La formule verbale suivante « *Dóminus est* » suppose généralement un accent secondaire sur la dernière syllabe du mot paroxyton, et équivaut pratiquement à un double spondée.

§ 1. — Groupes placés sur la *dernière syllabe* des mots, tant spondaïques que dactyliques.

A. Groupes-temps.

653. — Si le mot est lié intimement à ce qui suit, soit par le sens littéraire, soit par le sens musical, le groupe qui orne la dernière syllabe est traité en groupe-temps, c'est-à-dire qu'il ne reçoit aucun appui rythmique sur sa dernière note.

Ce cas se présente très fréquemment :

soit entre *deux mots*, à l'*intérieur des incises;*
soit entre *deux incises* très liées.

1° ENTRE DEUX MOTS A L'INTÉRIEUR DES INCISES.

654. — Point n'est besoin de justifier le traitement rythmique que nous venons de dire; lisez, chantez attentivement chacune des incises qui suivent, et vous comprendrez que l'union des paroles et l'enchaînement mélodique le réclament impérieusement.

a) *Groupes-temps ordinaires.*

655. — Ils sont surmontés tous d'une croix dans le tableau suivant :

1) *Int.* Ad te levávi. — á- ni- mam mé- am

2) *Ant.* Ibat Jesus. — I- bat Jé- sus

3) *Ant.* Currébant. — et vé- nit prí- or

4) *Ant.* Fontes. — Dé- o al- le- lú- ia.

5) *Ant.* Stans beáta Agatha. — Dómi-ne Jésu Chrí-ste ma- gí- ster bó- ne

6) *Ant.* Missus est. — cú- i nó- men é- rat

7) *Ant.* O Crux. — quae só- la fu- í- sti dí- gna

8) » — sál- va prae- sén- tem ca- tér- vam

Fig. 339.

b) *Groupes-temps avec nuance de retard.*

656. — Le développement de la phrase, l'expression, le goût peuvent, d'accord bien entendu avec les manuscrits, exiger un léger retard sur un groupe ainsi placé ; on doit céder à ces indications, tout en conservant au groupe son caractère de *groupe-temps :*

1) *Int.* Ad te levávi.

in- i- mí- ci mé- i

2) *Grad.* Sciant.

pó- ne íl- los

3) *Trait.* Commovísti.

a fá- ci- e ár- cus

4) *Comm.* Introíbo.

ad al- tá- re Dé- i

5) *Ant.* Cum sublevásset.

Cum su- ble- vás- set ó- cu- los Jé- sus

Fig. 340.

657. — En effet, ce retard ne modifie rien d'essentiel dans le rythme; nous voulons dire que le temps composé binaire ou ternaire retardé demeure inaltéré, et le léger *rallentendo* qui l'atteint est de nature purement *agogique*. On ne saurait négliger ces nuances ; elles donnent à la mélodie son vrai caractère artistique, et, surtout, l'enveloppent d'onction et de piété. Tous les groupes neumatiques peuvent être l'objet de ces *rallentendo*.

658. — Cependant un groupe de plusieurs notes, six ou huit peut avoir quelques-unes de ses notes légèrement retardées sans que le retard indiqué s'étende aux dernières ; l'incise 8 en est un exemple intéressant :



Fig. 341.

La dernière syllabe du mot *sálva* reçoit six notes : les quatre premières sont marquées *rallentendo*, les deux dernières reprennent leur valeur normale ; ce groupe suivra donc les règles ordinaires du groupe-temps.

2° ENTRE DEUX INCISES TRÈS LIÉES.

659. — Ces mêmes groupes-temps retardés peuvent encore trouver place même *entre deux incises* très liées, surtout par le sens musical (1).

1) *Int.* Inclína.
In-clí- na Dó- mi- ne áu- rem...

2) *Off.* Ad te Dómine.
Dé- us mé- us in te con- fí- do

3) *Int.* In voluntáte.
u- ni- ver- só- rum tu es.

(1) Quelques *clivis* pointées avant des quarts de barre, dans le *Graduale Romanum*, pourraient avantageusement être interprétées ainsi. Toute liberté est laissée au goût du maître de chœur. Du moins, que l'on n'ait pas peur d'accuser nettement le retard de la *clivis*, surtout de la première note, qui porte toute la lourdeur de la retombée.

4) *Int.* Etenim.

se- dé- runt prín-ci- pes et

5) *Ant.* Ecce nomen.

et clá- ri- tas é- jus ré- plet

6) *Ant.* Angelus Dñi.

et con- cé- pit de Spi- ri- tu

7) *Ant.* Ductus est.

Dúctus est Jé-sus in de- sér-tum a Spíritu

Fig. 342.

B. Groupes-rythmes.

660. — Les groupes-rythmes sur la finale des mots se rencontrent :

entre *deux mots*, à l'*intérieur des incises*,
entre *deux incises* très liées,
à la fin des *membres* et des *phrases*.

1° ENTRE DEUX MOTS, A L'INTÉRIEUR DES INCISES.

661. — Par exemple, lorsque la dernière note d'un groupe, marquée d'un ictus rythmique simple, se trouve réunie, dans un même temps composé binaire, avec *une* note isolée rythmiquement qui la suit. Cette règle sera exposée plus au long au ch. X, art. 1.

Dans les exemples qui suivent, on remarquera que, lignes 1 et 2, la finale du mot n'a qu'un seul groupe, groupe-rythme, alors que, lignes 3 et 4, le groupe-rythme final est précédé de plusieurs groupes-temps :

1) *Agnus* I. T. P.

A-gnus Dé- i qui

2) *Ant.* Ne tímeas.

et pá- ri- es fí- li- um al- le- lú- ia.

3) *Grad.* Univérsi.

non con- fun- dén-tur Dó- mi- ne

4) *Grad.* Benedícam Dñm.

in ó- re mé- o

Fig. 343.

2° ENTRE DEUX INCISES TRÈS LIÉES.

662. — Des groupes ainsi rythmés se retrouvent *entre deux incises très liées* entre elles :

1) *Ant.* Ecce véniet.

Ec-ce vé- ni- et Dé- us et hómo de dó- mo

Dá-vid se- dé- re

2) *Ant.* Hódie Christus.

...hó-di- e salvá- tor... hó-di- e in tér-ra...

hó- di- e exsúl- tant

Fig. 344.

Nous n'indiquons pas de chironomie pour cet exemple, ni pour ceux qui vont suivre, parce qu'il n'y est plus question à proprement parler de grand rythme, mais de détails de rythmique élémentaire.

663. — De même que les groupes-temps, à la fin ou à l'intérieur des incises, peuvent être ou non légèrement retardés, de même les groupes-rythmes peuvent s'achever, soit sur un ictus simple, soit sur une note légèrement élargie par l'épisème horizontal, ou même franchement doublée, comme nous verrons dans un instant.

664. — Ajoutons que si *deux notes*, au lieu d'*une*, sans touchement rythmique suivaient la dernière note ictique d'un groupe, ces trois notes formeraient ensemble un temps composé *ternaire* :

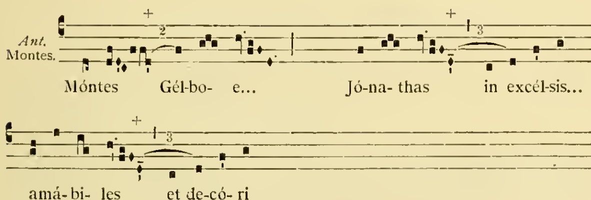


Fig. 345.

665. — *Remarque.* — Le rapprochement des deux incises mélodiques suivantes démontrera que le même neume — ici un *porrectus* — peut être *groupe-temps* ou *groupe-rythme* selon la disposition syllabique des mots qui le suivent :

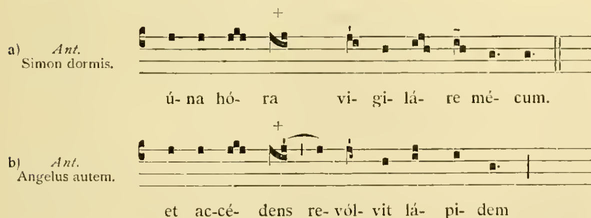


Fig. 346.

Le *porrectus*, ligne *a)*, est *groupe-temps*, parce qu'il est suivi immédiatement d'une clivis portant ictus sur la première note;

Le *porrectus*, ligne *b)*, est *groupe-rythme*, parce que, entre ce *porrectus* et la *clivis*, se glisse une syllabe survenante qui, rythmiquement, se rattache au groupe précédent et forme avec lui une suite de quatre temps simples, qu'il faut nécessairement diviser en deux temps composés binaires; d'où un touchement très léger sur la dernière note du *porrectus* :



Fig. 347.

666. — Autre exemple du même genre :

a) Ant. Cum sublevásset.

Cum sub- le-vás- set ó- cu- los Jé-sus

b) Ant. Illi ergo.

Il-li ergo hó-mi-nes cum vi-dis- sent quod fé- ce-rat

Fig. 348.

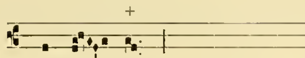
3° A LA FIN DES INCISES PLUS IMPORTANTES, DES MEMBRES DE PHRASE ET DES PHRASES.

667. — C'est principalement à la fin des incises plus importantes, des membres de phrase et des phrases, que les groupes prennent une forme rythmique nette et conclusive. Et alors, ce n'est plus l'épisème horizontal qui est employé, mais bien le point, sur la ou les dernières notes.

668. — Les neumes de deux sons doublent leurs deux notes, parce que celles-ci étant toutes deux allongées, en vertu des lois naturelles du rythme, il y aurait syncope (deux ictus successifs) si la première n'était pas doublée.

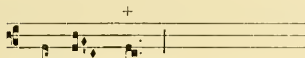
669. — Par exemple, la *clivis* :

Off.
Ad te Dómine.



Dó- mi- ne

»

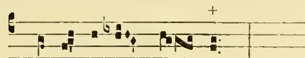


con- fí- do

Fig. 349.

670. — De même, le *podatus* :

Int.
Gaudéte.



sol- lí- ci- ti sí- tis

Int.
Ps. du IIIe mode.



E u o u a e.

Fig. 350.

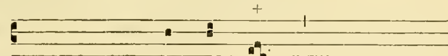
671. — Les groupes de plus de deux sons : le *torculus*, le *porrectus*, le *scandicus*, le *climacus*, les neumes *subpunctis* ne doublent que la dernière note, parce que la ou les notes intermédiaires entre la première et la dernière rendent impossible tout effet de syncope :

1) *Off.*
Deus tu convértens.



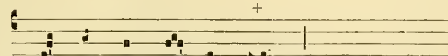
con- vér- tens

2) *Int.*
Veníte.



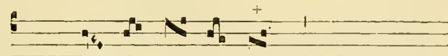
Ve- ní- te

3) *Int.*
Quasi mode.



lac con- cu- pís- ci- te

4) *Off.*
Beáta es.



et in ae- tér- num

5) *Off.* Ad te Dómine.

qui te ex-spé- ctant

6) *Int.* Dñus fortitúdo.

sú- i est

7) *Int.* Cantáte Dño.

cán- ti- cum nó- vum

8) *Int.* Gaudéte.

Gau- dé- te

9) *Com.* Revelábitur.

gló- ri- a Dó- mi- ni

10) *Off.* Confortámini.

Con- for- tá- mi- ni

11) *Gloria* V.

Dó- mi- ne Dé- us
Qui tól- lis pec- cá-ta

Fig. 351.

672. — Ce dernier exemple montre que le *point-mora* peut trouver place à la fin d'un groupe, là où le sens *littéraire* ne demanderait aucun arrêt : ici, c'est le sens *mélodique* et l'ensemble de toute la pièce qui le réclame. Pour le justifier, il faudrait analyser ce *Glória* en entier, ce n'est pas le lieu.

C. *Remarques sur l'emploi des clivis finales.*

1° INDÉCISION DE CERTAINES CLIVIS FINALES.

673. — Le traitement de la clivis finale sous ses diverses formes



et celui de quelques autres groupes

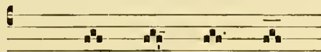






Fig. 352.

prêtent assurément à des hésitations. Une édition pratique doit les trancher et choisir; il faut obtenir avant tout l'unité des voix. Toute liberté cependant reste au chef de chœur de modifier le choix auquel nous nous sommes arrêtés dans nos éditions, pourvu que sa décision soit réfléchie et appuyée sur une science solidement grégorienne (1).

674. — Les motifs appelés à peser sur sa décision ne manquent pas; il devra examiner :

a) la nature des notes elles-mêmes, leur place sur l'échelle, leur rôle dans le mode;

b) la liaison plus ou moins attractive avec le groupe qui va suivre;

c) l'importance de la cadence,

d) le sens du texte,

e) enfin la notation des manuscrits rythmiques.

Un ou deux de ces motifs suffiront souvent pour déterminer un choix.

(1) Cf. *Paléog. Mus.* t. X, p. 41-64 : *Les signes rythmiques sangalliens et solesmiens. Etude comparative.*

675. — Prenons un exemple concret où l'indécision est permise au premier abord, l'Introït *Mihi autem :*



Fig. 353.

L'attention du lecteur doit se porter sur la *clivis 7*. Tel est le vague d'une édition sans signes rythmiques que pour cette *clivis* trois rythmes différents s'offrent à nous :



Fig. 354.

Il nous parait évident que la version *c* doit être préférée, pour ce motif décisif que la *clivis* 7 *(sol-ré)* et le *podatus* 8 *(ré-sol)* s'appellent, se répondent l'un l'autre, sans que soit permise la moindre scission ou même le moindre *retard*, le moindre appui sur la dernière note. L'observation intelligente des signes rythmiques aidera singulièrement à réaliser cette union des deux groupes, ce gracieux bercement de la mélodie.

Il y aura retard, insistance de la voix, oui, mais là où l'indiquent les signes rythmiques des manuscrits, à savoir, sur la première note de chacun de ces neumes; et cet appui leur procurera une élasticité bien propre à réaliser leur unité. La seconde note de la *clivis* 7, douce et souple, devra conserver son caractère essentiellement transitoire, sans rien perdre pour cela, bien entendu, de la plénitude de sa valeur. Elie ne sera allongée que dans la mesure nécessaire pour qu'on ne sente pas un temps premier trop bref entre deux notes un peu allongées : c'est d'ailleurs *une règle générale qu'un temps premier seul entre deux longues doit être, lui aussi, légèrement allongé.*

Mais il faudra bien faire sentir que la retombée du *sol* de la *clivis* 7 se fait, non sur le *ré* de cette même *clivis*, mais sur le *ré* du *podatus* 8 qui suit. C'est là que se pose le mouvement mélodique pour rebondir immédiatement.

Tout musicien, sans préjugé, guidé par son seul goût, sentira la légitimité et la beauté de cette interprétation. La « *divisio minima* » indiquée par le ¼ de barre sera considérée comme les barres de mesure qui, en musique, n'altèrent pas le mouvement; elle pourrait être supprimée sans dommage pour la mélodie.

676. — Autre mélodie analogue à la précédente; nous nous contentons de la citer :

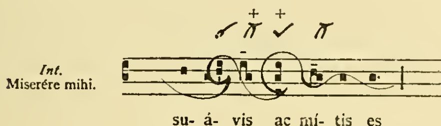


Fig. 355.

2° CLIVIS FINALE SERVANT DE CONDUIT MÉLODIQUE.

677. — Autre cas assez rare, toujours à propos de *clivis finales*. Il se présente dans l'Introït *Suscepimus* (VIIIe Dimanche après la Pentecôte, et fête de la Purification de la Sainte Vierge).

La première phrase de cet Introït se termine ainsi :

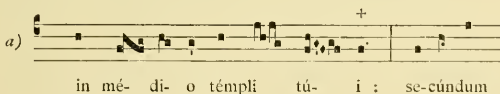


Fig. 356.

A la fin de la deuxième phrase, reparaît cette même cadence, mais avec une adjonction très intéressante :



Fig. 357.

Le compositeur a voulu, bien certainement, une correspondance parfaite entre ces deux cadences, en d'autres termes, une *rime musicale*.

Le type mélodique pur de cette rime se trouve, sans aucun doute, ligne *a)*; il se repose sur le *fa*, note modale importante du premier mode : la reprise de la mélodie se fait ici à l'unisson sur le *fa*.

Ligne *b)*, la même cadence se représente, avec un *mi* en plus; cette note ne peut servir de pause, elle doit être regardée comme une note de pure liaison, conduisant au *ré* qui commence la phrase suivante. La fin réelle de la cadence est donc, comme à la première ligne, sur le *fa, qui sera prolongé afin de donner l'impression parfaite de cadence, de fin;* viendra ensuite le *mi* de liaison, qui conduira par une pente douce au début de la phrase finale. En somme, ce *mi* n'est qu'un *conduit* mélodique (1) d'une seule note. Ajoutons que les manuscrits semblent suggérer cette interprétation : l'un d'eux, Einsiedeln 121, note un ꝭ = *statim*.

678. — Le *podatus* est soumis aux mêmes conditions rythmiques que la *clivis;* les hésitations doivent être résolues par les mêmes procédés.

679. — De même pour les groupes de trois notes et plus. On voudra bien nous dispenser d'entrer dans les détails de ces différences rythmiques : on a pu voir, par les exemples précédents, la voie à suivre pour retrouver la vraie pensée de nos anciens. Des études minutieuses ont été faites à Solesmes sur chaque cas; le résultat en est consigné dans nos éditions rythmiques; pratiquement cela suffit. D'ailleurs nos *Monographies grégoriennes* entreront dans tous les détails et donneront satisfaction, nous l'espérons du moins, à tous ceux qui désirent se rendre compte des moindres particularités de la rythmique grégorienne.

(1) Cf. REICHA. *Traité de mélodie*, p. 30, *Du conduit mélodique*, Point d'orgue sur la *dernière* note d'une période :

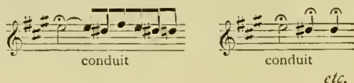


Fig. 358.

§ 2. — Groupes placés sur les *pénultièmes non accentuées.*

680. — Les raisons qui déterminaient les anciens compositeurs à charger de quelques notes ces syllabes légères et faibles par position ont été exposées tout au long au tome IV de la *Paléog. Mus.*, pages 69-129, et nous y reviendrons ailleurs. Quelques brèves remarques pratiques sur ces groupes suffiront pour l'instant.

A. Ordre rythmique.

681. — *a) Groupes-temps.* — En général, ces groupes doivent être assimilés aux groupes-temps antétoniques (cf. p. 421 et ss.); car, presque toujours, ils sont renfermés, comme ceux-ci, entre deux temps composés ; en conséquence, leur dernière note ne peut supporter un ictus rythmique :

1) *Gloria* II. — Gló- ri- a

2) *Ant.* Qui pacem. — sá- ti- at nos Dó- mi- nus

3) *Sanctus* IV. — Sá- ba- oth

4) *Rép.* Emendémus. — quae- rá- mus spá- ti- um

5) » — At- tén- de Dó- mi- ne

6) *Int.* Ad te levávi. — ir- rí- de- ant me

7) *Sanctus* VI.

Sá- ba- oth

8)

Dó- mi- nus

Fig. 359.

682. — *b) Groupes-rythmes.* — Au contraire, le groupe pénultième est rythmé, comme ci-dessus, pp. 449 et ss., lorsque à ce groupe se rattache rythmiquement une syllabe isolée :

1) *Int.* Gaudéte.

Dó- mi- nus pro- pe est

2) *Off.* Deus tu convértens.

lae- tá- bi- tur in te

3) »

mi- se- ri- cór- di- am tú- am

Fig. 360.

B. Ordre quantitatif.

683. — La légèreté et la faiblesse des syllabes pénultièmes non accentuées, chantées sur des groupes, n'entraînent aucune modification *substantielle* dans la durée de ces groupes : le groupe binaire, *clivis* ou *podatus*, vaut, comme ailleurs, deux temps premiers, le groupe ternaire, trois, etc.; l'un et l'autre ne reçoivent dans leur émission que des nuances purement *agogiques*, qui ne changent rien à l'ordonnance du rythme.

Ainsi, p. 459 ligne 2, la *clivis* sera douce, légère, et *un peu retardée*, comme tout le mot *Dóminus* situé à la fin d'une phrase :

Dó- mi- nus

Fig. 361.

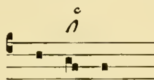
684. — Par contre, ligne 6 :



ir- rí- de- ant me

Fig. 362.

la clivis sera plus rapide, ou pour mieux dire plus légère; car le *celeriter* = c qui la surmonte n'est pas l'indication d'une altération essentielle de la durée, mais une simple nuance d'animation momentanée (1). On chantera donc un mot comme :

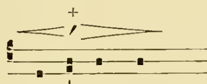


Dó- mi- nus

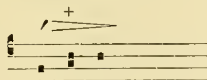
ainsi : Dó-mi- nus et non : Dó-mi- nus

Fig. 363.

685. — Même exécution *quantitative* sera donnée au *podatus* dans l'exemple suivant; seule l'*intensité* sera modifiée, d'accord avec l'accentuation des mots :



Be- á- tus vir



Cré- di- di

Fig. 364.

(1) Cf. *N. M. G.* II, 96.

686. — La durée des sons sera exactement la même dans les deux cadences suivantes du *Credo* VI :

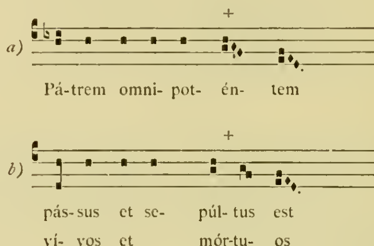


Fig. 365.

car le *podatus* et la *clivis* de la ligne *b)* ne sont que le résultat de la dierèse du *pes subbipunctis* de la ligne *a)* : le rythme ne reçoit aucun changement.

687. — Ces sortes d'exemples montrent nettement qu'il y aurait faute à réduire à un seul temps, ou même à abréger les deux notes chantées sur la pénultième faible. Le rythme primitif du *pes subbipunctis* — quatre temps simples — doit être conservé intégralement.

688. — Parfois, dans certaines formules spéciales, le groupe placé sur la pénultième, long dans le cas d'accent spondaïque, devient léger dans le cas de pénultième faible dactylique. Ordinairement, il garde la même valeur quantitative dans l'un et l'autre cas. Bref, il peut être, selon les cas, léger ou retenu ; il admet toutes les nuances, comme tous les autres groupes. Sur ce point, les manuscrits rythmiques sont d'une merveilleuse utilité : ils sont même les seuls à nous renseigner avec précision.

689. — Voici d'abord un exemple, où la valeur quantitative du groupe varie, selon qu'il affecte un accent de spondée ou une pénultième faible de dactyle.

Nous l'empruntons à la quatrième distinction des graduels du type *Justus ut palma*, dont nous donnons le tableau complet. Nous y ajoutons les neumes, pris dans le Codex 359 de S. Gall :

Type : *Justus ut palma.* 4e Distinction.

	Grad.				
1)	In sole.	de thá-	la- mo	sú-	o
2)	Nimis.	principá-	tus e-	ó-	rum
3)	Exsultábunt.	in cubí-	li- bus	sú-	is
4)	A summo.	ad súm-	mum	é-	jus
5)	Angelis suis.	in ómnibus	ví- is	tú-	is
6)	Ab occúltis.	sér-	vo	tú-	o
7)	In omnem.	vér-	ba e-	ó-	rum
8)	Hódie.	gló-	ri- am	é-	jus
9)	Osténde.	da		nó-	bis
10)	Excita.	fá-	ci-	as	nos
11)	Tecum princípium.	gé-	nu-	i	te
12)	Justus ut palma.	in dó-	mo	Dó-mi-	ni
13)	Dñe refúgium.	et	pro-	gé- ni-	e
14)	Tóllite pórtas.	Rex		gló-ri- (1)	ae
15)	Dispérsit.	saé-		cu-	li
16)	Dñe Deus.	et sal-	vi é-	ri-	mus

Fig. 366.

(1) La page du Codex 359 est déchirée ; nous complétons cet exemple par l'ensemble des autres manuscrits.

690. — Ce tableau peut être résumé en deux lignes :

Cadence spondaïque.

Grad. In sole. de thá- la-mo sú- o *etc.*

Cadence dactylique.

Grad. Justus ut palma. in dó- mo Dó-mi- ni

Fig. 367.

On remarquera que dans la cadence spondaïque, *súo*, la syllabe accentuée est surmontée de deux groupes, une *clivis* ordinaire et un *pes quassus* (✓), dont la première note, appuyée, longue, était peut-être agrémentée d'un ornement vocal quelconque aujourd'hui inconnu (1).

Ce détail d'exécution disparaît dans la cadence dactylique, *Dómini* : les deux groupes sont distribués sur deux syllabes, et le *pes quassus* devient, sur la pénultième faible, un simple *podatus*. (Cf. lignes 12, 13 et 14).

Ces dispositions neumatiques se renouvellent dans tout le tableau.

691. — Le même passage mélodique se présente avec les mêmes modifications dans les mêmes Graduels à la huitième distinction.

On ne relèvera que les textes suivants qui ajoutent quelques indications nouvelles et curieuses à celles du tableau précédent.

Ainsi le *pes quassus* se change en *epiphonus* dans les deux textes suivants, peut-être en raison de la liquescence :

Grad. In omnem terram. fir-ma- mén- tum

» A summo caelo. fir-ma- mén- tum

Fig. 368.

(1) Cf. *N. M. G.* II, p. 159-160.

Le mot *Manasse* amène deux fois la formule dactylique :

Grad. Excita. et Ma- nás- se

» Hódie sciétis. et Ma- nás- se

Fig. 369.

Enfin on rencontre cette notation :

Grad. Ne avértas. sub- stán- ti- a

Fig. 370.

Nous n'appuyons pas sur ces détails, il ne s'agit pas ici de faire la monographie de cette mélodie.

692. — Voici maintenant un exemple d'incise, tiré de l'Introït *Probásti,* dans lequel le groupe neumatique, placé sur l'accent tonique ou sur la pénultième faible, ne reçoit aucune modification quantitative :

a) Dó- mi- ne

b) et vi- si- tá- sti nó- cte

c) in- i- qui- tas

Fig. 371.

Le torculus long (♪) est placé dans les manuscrits rythmiques et sur l'accent et sur la pénultième brève. Notons que, le plus souvent, le *celeriter* ou le *tenete* des manuscrits est appelé, comme ici, non par la *qualité* de la *syllabe*, mais par la constitution mélo-

dique de l'incise, ainsi que le prouvent les substitutions du dactyle au spondée dans certaines cadences, régies par des lois fixes (1). Ce n'est pas le lieu d'insister.

C. Ordre intensif.

693. — En principe, ces groupes sont faibles, parce qu'ils s'appuient sur des syllabes faibles.

Cette règle s'applique surtout aux groupes de deux ou trois sons : les incises données p. 459, peuvent être apportées en exemple.

694. — Dès qu'ils sont un peu plus longs, ils sont soumis aux mêmes oscillations *intensives* que les groupes (cf. ci-dessus pp. 411 et ss.) de même sorte, parce que ces mélodies portent en elles-mêmes tous les éléments constitutifs de leur rythme.

695. — Quelques exemples seulement :

Grad.
O- cu- li

Alleluia. IIe mode.
In- vé- ni
Vi- de- o
Di- es

Tr. VIIIe mode.
mí- hi in sa- lú- tem
é- jus ju- dí- ci- um

Fig. 372.

Il nous semble bien que dans tous ces exemples, et dans cent autres de même genre, la mélodie est la maîtresse, il n'y a qu'à la laisser faire.

(1) Cf. Dom Gajard, *L'ictus et le rythme. Revue Grégorienne*, 1921, pages 147 et suivantes.

CHAPITRE X.

LES INCISES MI-ORNÉES MI-SYLLABIQUES.

MÉLANGE DE GROUPES ET DE PASSAGES PUREMENT SYLLABIQUES.

696. — Ce mélange se présente très souvent dans les mélodies grégoriennes, et sous des formes extrêmement variées ; il importe de donner des règles de conduite sur ces différents cas.

Pour introduire le plus de clarté possible dans une question d'ailleurs assez complexe, nous étudierons successivement les incises où il y a, entre deux groupes :

a) une seule syllabe :

Fig. 373.

b) deux syllabes :

Fig. 374.

c) trois syllabes :

Fig. 375.

d) quatre syllabes :

Fig. 376.

e) cinq syllabes :

Fig. 377.

ou même davantage.

Comment, dans chaque catégorie, rythmer les passages syllabiques signalés par une croix?

Telle est la question à laquelle nous allons essayer de répondre.

ARTICLE I. — UNE SYLLABE ISOLÉE ENTRE DEUX GROUPES.

Nous avons ici la chance de pouvoir formuler *une règle unique* pour tous les cas.

697. — RÈGLE GÉNÉRALE. — *Une syllabe isolée* (temps simple) entre deux groupes *se rattache toujours, comme dernière note d'un temps composé*, binaire ou ternaire, *au groupe précédent*, quelle que soit la qualité de cette syllabe :

1° pénultième faible :	*Dóminus* (+ sur mi)
2° postonique finale :	*cáput* (+ sur put)
3° intertonique :	*allelúia* (+ sur le)
4° accent secondaire :	*allelúia* (+ sur al)
5° accent tonique :	*allelúia.* (+ sur lú)

698. — *Remarque.* — Par « groupe » nous entendons un temps composé, binaire ou ternaire, quelle que soit sa composition.

699. — Pour plus de clarté dans l'explication de la règle formulée à l'instant, nous distinguerons deux cas, selon que la syllabe isolée est précédée d'un groupe de *deux* notes, ou d'un groupe de *plus de deux* notes.

§ 1. — Un groupe de *deux* notes, suivi d'une syllabe isolée.

700. — RÈGLE. — Un groupe de *deux* notes, suivi d'une syllabe isolée, forme toujours avec lui un temps composé *ternaire.*

A. Exemple tiré d'une cadence du 1er mode.

701. — Nous choisissons comme exemple une cadence bien connue du 1er mode, où précisément la ligne mélodique reste toujours identique, malgré la variété syllabique des nombreux textes qui s'y adaptent.

Voici d'abord un tableau particulier pour chacune des dispositions syllabiques possibles de cette même cadence musicale :

1° Une syllabe pénultième faible entre deux groupes.

		5	+ 4	3	2	1	Cad. dactylique		
Ant. Amen dico vobis.	in	pá-	tri-	a	sú-	a			
» Euge serve bone.		Dó-	mi-	ni	tú-	i			
» Conventióne.	in	ví-	ne-	am	sú-	am			
» Visiónem.		Fí-	li-	us			hó-	mi-	nis
» Vadam.	merce-	ná-	ri-	is	tú-	is			
» Súbiit ergo.	cum di-	scí-	pu-	lis	sú-	is			
» Erat quidam.		fí-	li-	um	sú-	um			
» Exsúrgens.		cón-	ju-	gem	sú-	am			
» Ait autem ángelus.	depre-	cá-	ti-	o	tú-	a			
» Virgam.	in	saé-	cu-	lum			saé-	cu-	li

Fig. 378.

2° Une syllabe postonique finale entre deux groupes.

		5	+ 4	3	2	1	Cad. dactylique		
Ant. Hi novíssimi.	di-	é-	i	et	aés-	tus			
» Vos ascéndite.		nón-	dum	ad-	vé-	nit			
» Ancílla dícit.	mani-	fé-	stum	te	fá-	cit			
» Cum audísset.	contra	Dé-	um	lo-			cú-	tus	est
» Joánnes et Paulus.	ero-	gá-	re	coe-	pé-	runt			
» Puéllae saltánti.	nisi	cá-	put	Jo-	án-	nis			
» Beáti pacífici.		Dé-	um	vi-	dé-	bam			
» Haec est virgo.	vigi-	lán-	tem	in-	vé-	nit			
» In circúitu.	et	ús-	que	in			saé-	cu-	lum
» Júvenes.		é-	jus	so-	li-	us			
» Vocábis.	pec-	cá-	tis	e-	ó-	rum			
» Sanctificávi.		cún-	ctis	di-	é-	bus			
» Ad Jesum.		sán-	guis	et	á-	qua			

Fig. 379.

3° UNE SYLLABE INTERTONIQUE ENTRE DEUX GROUPES.

La disposition des syllabes et de la mélodie ne permet pas ce cas dans cette cadence, parce que le dernier accent étant affecté à la colonne 2 ne peut jamais tomber sur la *clivis* de la col. 3. Nous trouverons plus loin, p. 478, des exemples de syllabe intertonique unaire entre deux groupes.

4° UNE SYLLABE D'ACCENT SECONDAIRE ENTRE DEUX GROUPES.

		5	+ 4	3	2	1	*Cad. dactylique*		
Ant. Joánnes autem.	áli-	um	éx-	spe-	ctá-	mus			
» Ave María.	muliéri-	bus	ál-	le-	lú-	ia			
» Qui verbum Dei.		in	pá-	ti-			én-	ti-	a
» Caecus.		il-	lú-	mi-	ná-	ret			
» Posuérunt.		Rex	Jú-	dae-	ó-	rum			
» Exi cito.	mé-	a	ál-	le-	lú-	ia			
» Quaérite primum.	vó-	bis	ál-	le-	lú-	ia			
» Unus ex duóbus.	Pé-	tri	ál-	le-	lú-	ia			
» Stans a dextris.	márty-	rem	cón-	se-	crá-	vit			
» Medicínam.	restáu-	rat	ú-	ni-	vér-	sa			
» Joánnes et Paulus.	méli-	us	quam	fu-	i-	sti			
» Vos qui reliquístis.	aetér-	nam	pós-	si-			dé-	bi-	tis
» Exsultábunt.		hu-	mí-	li-	á-	vit			

Fig. 380.

L'antienne suivante appartient à ce tableau ; sous la légère variante mélodique, il est facile de reconnaître le dessin général de notre cadence (1) :

		5	+ 4	3	2	1			
Ant. Ascéndens.	túr-	bas	ál-	le-	lú-	ia			

Fig. 381.

(1) L'antienne *Quaérite primum* du même tableau aurait dû être notée de la même façon : la leçon vaticane n'est pas celle que donne Hartker. Plusieurs antiennes devraient également être modifiées. Pour simplifier, nous les reproduisons telles que les donne l'édition officielle.

5° UNE SYLLABE ACCENTUÉE ENTRE DEUX GROUPES.

		5	+ 4	3	2	1	*Cad. dactylique*		
Ant. Ante me.	confitébi-	tur	óm-	nis	lín-	gua			
» Dñus Deus meus.		ad-	jú-	tor	mé-	us			
» Factus est.	mé-	us	Dé-	us	mé-	us			
» Reges terrae.		lau-	dá-	te	Dé-	um			
» Nemo.	véne-	rat	hó-	ra	é-	jus			
» Vidi Dñum.		re-	plé-	bant	tém-	plum			
» Dixit Dñus.		pec-	cá-	ta	tú-	a			
» Vos qui secúti.	Isra-	el	dí-	cit			Dó-	mi-	nus
» Euge, serve.	constitu-	am	dí-	cit			Dó-	mi-	nus
» Dum accepísset.		e-	mí-	sit			spí-	ri-	tum

Fig. 382.

702. — L'attention doit se porter principalement sur la colonne 4 de ces tableaux.

Voici groupées, sous un seul coup d'œil, les variations de syllabes contenues dans cette colonne :

Syllabes	5	+ 4	3	2	1
1° pénultième faible	in pá-	tri-	a	sú-	a
2° postonique finale	di-é-	i	et	aés-	tus
4° accent secondaire	il-	lú-	mi-	ná-	ret
5° accent tonique	mé-us	Dé-	us	mé-	us

Fig. 383.

703. — A une *même mélodie*, délimitée si nettement, doit correspondre un même rythme. On voudra bien remarquer que les signes neumatiques ne subissent aucune modification *rythmique*. Ainsi le podatus carré, légèrement allongé, ✓, de la première ligne sur un accent est employé également à la dernière sur une

finale de mot. Un groupement *rythmique* des notes différent n'est nullement indiqué; tout ce qui pourra différencier ces cadences sera l'*intensité*, qui se calquera sur la variété des syllabes.

704. — La règle formulée plus haut, n° 697, n'est que l'application d'une autre règle générale, qui exige un ictus rythmique sur la première note de tous les groupes, à moins d'une indication nettement contraire des manuscrits.

Un groupe ordinaire de notes équivaut à une longue, qui demande, sinon un repos, du moins un appui (1), et c'est la première note de ce groupe qui en est affectée.

705. — Si l'on se récrie : Comment appliquer une même règle rythmique à une syllabe pénultième faible, fugitive, et à une syllabe accentuée, forte?

Nous répondons : Comment se fait-il que les compositeurs grégoriens, fort bons latinistes, ont traité *mélodiquement* de la même manière syllabes atones et syllabes accentuées? et cela à toutes les pages de leurs livres? Et comment se fait-il encore que les signes rythmiques des manuscrits ne se modifient en rien, eux non plus?

Cette conduite des compositeurs est la confirmation décisive de notre règle unique et de notre manière de traiter l'accent. Il n'est pas possible qu'une cadence qu'ils ont voulue, sous des textes d'accentuation différente, *mélodiquement unique*, reçoive à chaque changement de texte une nouvelle allure rythmique; on rythmera donc :

3 2 2 2

pá- tri- a sú- a

et de même : ad- jú- tor mé- us

et non :

2 3 2 2

ad- jú- tor mé- us

Fig. 384.

(1) Cf. *N. M. G.* I, n° 57 et ss.

706. — Les formes diverses d'adaptation des syllabes à cette unique cadence mélodique sont la preuve la plus forte

a) que l'accent peut parfaitement être au levé,

b) que la clivis de la col. 3 est toujours au frappé,

c) que l'intensité est secondaire dans le rythme,

d) que les auteurs latins ont raison (1),

e) que Dom J. Pothier a raison.

Cette preuve s'appuie sur des faits de composition mélodique grégorienne cent fois renouvelés. La preuve est objective au suprême degré; nous n'inventons rien, nous constatons.

Si l'on n'admet pas la possibilité de l'accent au levé, cela ne pourra être que par subjectivisme pur, par idée préconçue, par hypothèse, ou par habitude venant des compositions modernes, etc.; et on sera contraint, en cent endroits des mélodies, d'en bouleverser le rythme naturel.

707. — Nous croyons même fermement, pour notre part, que le *type syllabique sur lequel a été calquée la cadence mélodique qui nous occupe a été le type 5e, avec l'accent tonique, aigu, bref, légèrement fort, élancé,* sur la 4e syllabe à partir de la fin, et déposition douce sur la fin du mot :



Fig. 385.

Les autres textes ne sont que des adaptations, excellentes d'ailleurs, à ce type primitif.

Nous regardons toutes ces cadences comme la justification la plus authentique et lumineuse qui soit possible de notre rythmique sur ce point.

708. — Donc, dans toutes ces cadences, les colonnes 5 et 4, *podatus* et *virga*, forment un groupe ternaire, sauf cependant à la dernière du tableau 4e, *turbas allelúia*, p. 470. Le groupe 5 y est légèrement modifié, il est de trois temps; la *virga* qui suit s'y rattache cependant, et forme avec ce groupe un temps composé

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, pages 244 et suiv.

de quatre sons qui, rythmiquement, se divisent nécessairement en deux temps binaires. L'épisème vertical placé au-dessus du *fa* indique discrètement cette division.

Nous retrouverons cette cadence un peu plus loin, elle est vraiment pleine d'enseignements, quand on veut bien y regarder !

B. *Exemple tiré d'une cadence du IVe mode en A.*

709. — Avant de passer à d'autres incises, encore un exemple du même genre, emprunté au quatrième mode, pour montrer que l'incise précédente n'est pas seule de son genre :

				5	+ 4	3	2		1
1°	Acc. tonique 4e colonne	*Ant.* Pópule meus.		quid	fé-	ci	tí-		bi
		» Numquid rédditur.		pro	bó-	no	má-		lum
		» Ecce véniet.		Pro-	phé-	ta *etc.*	má-		gnus
2°	Finale de mot 4e colonne	» Sion.		nó-	li	ti-	mé-		re
		» Ecce vídeo.		caé-	los	a-	pér-		tos
		» Tempus meum.		nón-	dum	ad- *etc.*	vé-		nit
3°	Pénult. faible 4e colonne	» Ecce rex véniet.		Dó-	mi-	nus	tér-		rae
		» Crástina die.	in-	í-	qui-	tas *etc.*	tér-		rae
4°	Acc. second. 4e colonne	» Benedícta tu.		in	mú-	li-	é-	ri-	bus
		» Apud Dóminum.		mi-	sé-	ri- *etc.*	cór-	di-	a

Fig. 386.

1° Colonne 4 Accents toniques.
2° » Finales de mots.
3e » Pénultièmes faibles.
4° » Accents secondaires (1).

(1) Ici encore, malgré les adaptations syllabiques différentes, les neumes ne subissent aucune modification d'ordre rythmique. Le *podatus* de la col. 5 est toujours long, quelle que soit la qualité de la syllabe qui s'y adapte.

710. — Après ces explications, il suffira d'extraire des livres de chant quelques exemples pour chacun des cas exposés ci-dessus, et dans le même ordre.

C. *Divers exemples pris ça et là dans le Graduel et l'Antiphonaire.*

1° Une syllabe pénultième faible entre deux groupes.

Ant. Angelus Dñi. — An-ge- lus Dó- mi- ni

» Lóquere Dómine. — Ló- que- re Dó- mi- ne

» Ecce in núbibus. — Ec- ce in nú- bi- bus caé- li

» Levábit. — Le- vá- bit Dó- mi- nus sí- gnum

» De Sion. — pó- pu- lum su- um

» Egrediétur. — gló- ri- a Dó- mi- ni

» Tecum principium. — an- te lu- cí- fe- rum gé- nu- i te

» Venit lumen tuum. — Dó- mi- ni

» Jam hiems. — Jam hí- ems tráns-i- it

» Non vos relínquam. — vá- do et vé- ni- o ad vos

Gloria VI.

Dó- mi- ne Dé- us
A- gnus Dé- i
Fí- li- us Pá- tris
[Tu só- lus Dó- mi- nus] (1)

»

cum Sáncto Spí- ri- tu

Gloria II.

u- ni- gé- ni- te

Gloria XIV.

Fí- li- us Pá- tris
A gnus Dé- i

Int. Roráte.

et gér- mi- net

» Da pacem.

sus- ti- nén- ti- bus te.

Ant. Tecum. Té- cum prin- cí- pi- um
» Símile est. [Sí- mi- le est ré- gnum] (1)

Fig. 387.

Les spondées suivis d'un monosyllabe — *Adorámus te* — sont le plus souvent assimilés par les compositeurs grégoriens aux cadences *dactyliques ;* ils recevront le même traitement rythmique dans les mêmes cas :

(1) Bien qu'il s'agisse dans ce paragraphe de pénultièmes faibles isolées entre deux groupes, nous ajoutons ces exemples, pour montrer comment, dans les types mélodiques, les anciens ne craignaient pas de substituer un accent tonique à une pénultième faible.

Gloria II. — Ad- o- rá- mus te

Ant. O quam. — glo-ri- ó- sum est ré- gnum

» Tráditor. — fú- e- ro, í- pse est

Fig. 388.

2° UNE SYLLABE POSTONIQUE FINALE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Andréas. — André- as Chrí-sti fá- mu- lus

» Nolíte. — No- lí- te ti- mé- re

» Levíta. — Le- ví- ta Lau- rén- ti- us

» Petrus Apóstolus. — Pé- trus A- pó- sto- lus

» Jam hiems. — [Jam hí- ems tránsi- it] (1)

» Ecce nomen. — ór- bem ter- rá- rum

» Ascéndens. — A- scén- dens Jé- sus in návim

» Egréssus. — E- grés- sus Jé- sus se-céssit

Fig. 389.

(1) Cf. la note de la page précédente.

3° Une syllabe intertonique entre deux groupes.

Ant. Recédite a me.
+
ut cón- so- lé- mi- ni me

Int. Statuit.
+
tés- ta- mén- tum pá- cis

» Da pacem.
+
sús- ti- nén- ti-bus te

Com. Tóllite hóstias.
+
ád- o- rá- te

» Confundántur.
+
Cón- fun-dán- tur

Off. Justus ut palma.
+
mul- tí- pli- cá- bitur

Fig. 390.

4° Une syllabe d'accent secondaire entre deux groupes.

Ant. Cánite tuba.
+
al- le- lú- ia, ál- le- lú- ia

+
» Ex quo facta est. mé- o ál- le- lú- ia
» Ecce véniet. Dó- mi- ni ál- le- lú- ia
» Erunt prava. tar- dá- re ál- le- lú- ia

Gloria V.
+
bó- nae vó- lun- tá- tis

Fig. 391.

5° UNE SYLLABE ACCENTUÉE ENTRE DEUX GROUPES.

Ant. Ante me.

et con- fi- té- bi- tur óm-nis língua

» Ex quo facta est.

ex- sul- tá- vit in gáu- di- o

» Venit lumen tuum.

et am-bu- lá- bunt gén- tes

» Dómine si tu vis.

ait Jé- sus : Vó- lo, mun-dá- re

Gloria V.

pro- pter má- gnam
Dé- us Pá- ter

Gloria VI.

quó- ni- am tu só- lus sán-ctus
Tu só- lus Dó-mi- nus

»

in gló- ri- a Dé- i Pá- tris

Sanctus VI.

Ho- sán- na

Gloria VII.

Qui tól- lis pec- cá- ta

Gloria IX.

pró- pter má- gnam

Gloria XIII. Lau- dá- mus te

» Ad- o- rá- mus te

Ant. O quam gloriósum. in quo cum Chrí-sto gáudent ó-mnes sáncti

Com. Meménto. Meménto vér-bi tú- i sérvo tú- o Dó-mi- ne

» Quinque prudéntes. in vá- sis sú- is cum lam-pá-di- bus

etc. etc. etc.

Fig. 392.

Voici, pour terminer, un exemple où, *dans le même mot, l'accent tonique et deux accents secondaires* sont affectés d'une seule note entre deux groupes :

Grad. Dñe praevenísti. in bé- ne- dí- cti- ó- ni- bus

Fig. 393.

711. — Nous avons multiplié à dessein les exemples, pour bien montrer l'extrême liberté que prenaient les vieux maîtres dans la composition des mélodies grégoriennes. Rien de plus souple. Ils traitent les mots selon leur bon plaisir, les distendent à leur gré, allégeant ou chargeant de neumes tantôt telle syllabe tantôt telle autre. N'est-ce pas une nouvelle preuve de la subordination de l'élément verbal à l'élément musical, de l'indépendance du rythme et de l'intensité, et la confirmation de notre *règle générale* d'interprétation ?

§ 2. — Un groupe de *plus de deux* notes, suivi d'une syllabe isolée.

712. — Règle. — Un groupe de *plus de deux* notes, suivi d'une syllabe isolée, *se subdivise rythmiquement* pour former avec elle deux ou plusieurs temps composés, binaires ou ternaires.

Peu importe, ici encore, la *qualité* de la syllabe isolée; qu'elle soit accentuée ou non, elle se rattache toujours, comme dernière note d'un temps composé, au groupe précédent subdivisé. Dans les exemples qui suivent, la syllabe isolée est indifféremment accent, finale, pénultième, etc.

1er *cas. Un groupe de* trois *notes.*

713. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *trois* notes, il devient, par l'adjonction de cette syllabe, un groupe de quatre temps et se subdivise en deux temps composés binaires :

Gloria II. Fí- li- us Pá- tris

Grad. Réquiem. Ré- qui- em

Off. Ad te Dómine. u- ni- vér- si

Int. Esto mihi. ut sálvum me fá- ci- as

» Inclína. mi- se- ré- re mí- hi Dómi- ne

Com. Tu mandásti. ad cu-sto- di- én- das ju-sti- fi- ca- ti- ó- nes

Fig. 394.

714. — *Remarque.* — La règle précédente de subdivision ne s'applique pas, bien entendu, dans le cas de *salicus* de *trois* notes, suivi ou précédé d'une syllabe isolée.

Le *salicus* de *trois* notes, ayant sa subdivision rythmique sur sa deuxième note, forme avec la syllabe isolée qui le *suit* un temps composé *ternaire*, tout comme un groupe ordinaire de *deux* notes :

Int. Gaudéte.

3 +

in Dó- mi- no

Fig. 395.

et avec la syllabe isolée qui le *précède*, un temps composé binaire :

Grad. Adjútor.

+ 3 2

qui no- vé- runt te

Fig. 396.

Mais cette dernière incise appartient en réalité à l'article suivant : Deux notes syllabiques entre deux temps composés.

2e cas. Un groupe de quatre *notes.*

715. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *quatre* notes, il forme avec elle un groupe de cinq temps, qui se subdivisent, selon les cas, en 2 + 3 ou 3 + 2.

Exemples de 3 + 2 :

Sanctus VI.

+

in nó- mi- ne Dó-mi- ni

All. Veni Sancte.

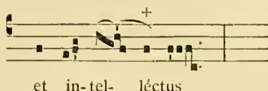
+

cór- da fi- dé- li- um

Fig. 397.

Exemples de 2 + 3 :

Int. In médio.



» Os justi.

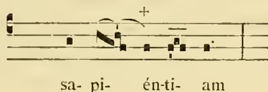


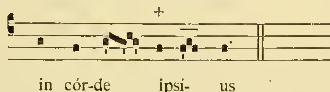
Fig. 398.

3e cas. Un groupe de cinq *notes.*

716. — Si le groupe qui précède la syllabe isolée a *cinq* notes, il forme avec elle un groupe de six temps, qui se subdivisent, selon les cas, en trois temps composés binaires ou en deux temps composés ternaires, et ainsi de suite.

Exemples de subdivision en trois temps composés binaires :

Int. Os justi.



Off. Exaltábo te.

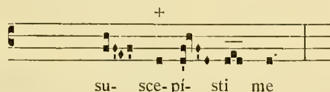


Fig. 399.

Exemple de subdivision en deux temps composés ternaires :

Sanctus III.

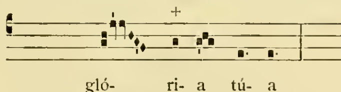


Fig. 400.

717. — Nous arrêtons ici cette énumération de cas et d'exemples. Nous en avons dit assez pour qu'il ne reste plus d'incertitude sur le traitement à donner à la syllabe isolée entre deux groupes. Sans même que nous ayons eu besoin de le signaler, on a pu remarquer que, comme au § 1, cette syllabe isolée peut être tonique, ou intertonique, ou pénultième faible. Peu importe : toujours elle se rattache au groupe qui précède.

ARTICLE 2. — DEUX SYLLABES ISOLÉES ENTRE DEUX GROUPES.

718. — Ici encore nous pouvons formuler une *règle unique* :

RÈGLE. — *Deux notes isolées* entre deux groupes ou deux temps composés, binaires ou ternaires, *forment ordinairement à elles deux un groupe binaire*, quelle que soit la qualité de ces syllabes. L'ictus se place donc sur la première de ces deux syllabes.

A. *Exemple tiré d'une intonation du Ier mode.*

				+ +	
1)	*Ant.*		Eu-ge	sér- ve	bó- ne
2)	»	Vé-	ni e-	lé- cta	mé- a
3)	»	Ecce véni-	et de-	sí- de-	rá- tus
4)	»		He-ró-	des i-	rá- tus
5)	»	Cla-	rí- fi-	ca me	Pá- ter
6)	»		Na-tí-	vi- tas	tú- a
7)	»		Ad-mó-	ni- ti	Má- gi
8)	»	A- it	lá- tro	ad la-	tró- nem
				etc.	

Fig. 401.

719. — Voici un premier exemple dans lequel nous trouvons l'application nécessaire de notre règle. Il suffit d'être musicien pour être entraîné à rythmer d'une même manière les deux syllabes marquées d'une croix, en dépit des valeurs *intensives* différentes de ces syllabes à chaque ligne. L'ictus rythmique se place donc :

lignes 1-2, sur une syllabe accentuée : *sér*ve, e*lé*cta;
» 3, sur un accent secondaire : de*sí*derátus;
» 4-5, sur une finale de mots : Heró*des*, clarífi*ca* me;
» 6-7, sur une pénultième faible : Natí*vi*tas, admó*ni*ti;
» 8, sur une syllabe atone : *ad*.

Il est vrai de dire qu'on se trouve ici en face d'un type mélodique qui, avec les textes ci-dessus, est invariable; mais il en sera de même dans tous les exemples suivants.

720. — Le texte d'ailleurs perd peu de chose à cet arrangement : il reprend ses avantages en maintenant l'*intensité* naturelle de

ses syllabes. La même chironomie, c'est-à-dire la même distribution des groupes en arsis et en thésis, *peut*, si l'on veut, être employée dans toutes ces incises ; seule l'*intensité* sera légèrement modifiée, en accord avec la valeur intensive de chaque syllabe ; c'est ainsi que cette mélodie, toujours la même, recevra, de ce fait, une variété, une souplesse vraiment artistique.

Pour bien nous faire comprendre, il suffira de donner les deux incises les plus dissemblables avec leur intensité respective :

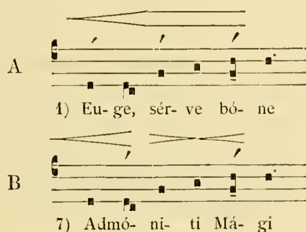


Fig. 402.

721. — N'y aurait-il pas moyen de marquer dans le geste chironomique lui-même la différence d'intensité qui existe entre ces incises?

Oui, nous le croyons, et plus la chironomie retracera avec exactitude le caractère rythmique intime de chaque temps composé, son rôle arsique ou thétique, fort ou faible, plus elle sera parfaite, plus, surtout, elle sera apte à indiquer aux exécutants les nuances les plus délicates des mélodies :

Voici un essai :



Fig. 403.

722. — On voudra bien remarquer que la seule différence entre ces deux incises, au point de vue du *mouvement* chironomique, se trouve sur la troisième et la quatrième syllabes.

En A, le mot *sérve* forme la première arsis d'un rythme composé de deux arsis et d'une thésis :

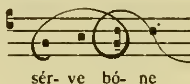


Fig. 404.

En B, les syllabes *niti*, chantées sur la même mélodie, sont indiquées par une simple ondulation (thétique) qui fait suite au rythme simple :



Fig. 405.

723. — Cette variante chironomique se justifie facilement, par le seul examen du texte :

A. — *Euge, sérve bóne.*

Une légère distinction — *mora vocis* — se fait naturellement sentir après le mot *Euge*, et des éditions excellentes la marquent par une virgule : le premier mot est fini; le premier rythme musical l'est aussi.

Ensuite, reprise du texte : *sérve bóne;* ces deux mots sont intimement unis entre eux, dès lors ils ne forment qu'un rythme composé : deux arsis et une thésis. Les trois accents toniques de cette petite incise iront crescendo, en *trois degrés*, comme nous l'avons marqué au dessus de la portée, fig. 402.

B. — *Admóniti Mági.*

Même mélodie, même groupement *métrique* des notes, mais groupement *rythmique* différent des syllabes : Deux mots au lieu de trois, et différence de construction.

Après la 2e syllabe *(admó)* le mot n'est pas fini, il continue; la 3e syllabe, forte en A *(sér-)*, est, ici, aussi faible que possible *(ni-)*; de plus le second accent tonique ne se présente que sur la 5e syllabe.

724. — Il est facile d'indiquer, dans l'exécution rythmique et chironomique, cette nuance délicate de la deuxième incise. Il suffit

1° d'englober dans un même *rythme composé* tout le mot *admóniti :* arsis légère, thésis forte et ondulation thétique légère aussi; et 2° de donner au mot *Mági* un rythme simple.

L'intensité n'aura que deux étapes croissantes.

Et ainsi sera marquée la variante délicate qui existe entre ces deux incises.

725. — Mais la main pourrait-elle indiquer cette différence?

Et pourquoi pas? Ce que la voix peut faire rythmiquement, la main peut le décrire à sa manière.

Non seulement elle peut indiquer par une *ondulation* gracieuse la douceur, la faiblesse des deux syllabes *niti*, mais elle peut souligner et préciser la place exacte des syllabes ou notes fortes comme aussi celle des faibles. La main du directeur doit être éloquente, elle doit représenter les nuances les plus fines de la mélodie.

Ainsi le geste du début ne sera pas exactement le même en A et en B.



Fig. 406.

sur l'arsis forte ou la syllabe accentuée, il sera vif, alerte, preste même et ferme, et la main deviendra en quelque sorte caressante sur la thésis finale du mot et du rythme.

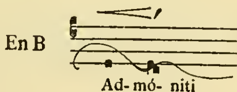


Fig. 407.

la main, toujours alerte, retracera le premier contour arsique avec plus de douceur, de moelleux et retombera lourdement sur la *thésis accentuée;* elle se relèvera ensuite sur *niti* dans une gracieuse et légère ondulation, pour aboutir à une vigoureuse reprise de mouvement et de force sur le dernier accent : *Mági.*

B. *Exemple tiré d'une cadence du Ier mode.*

726. — Voici un autre exemple, que nous empruntons à l'un de nos articles de la *Revue Grégorienne :*

		1	2	3	4	
Ant. Misi digitum.		Dó-	mi- nus	mé-	us	A
» Heródes rex.		vó-	lens post	Pás-	cha	
» Hymnus ómnibus.		gló-	ri- a	haec	est	
» Amen, amen.	tri-	stí-	ti- a	vé-	stra	
» Jurávit.		Tú	és sa-	cér-	dos	
» Ecce ancílla.		fí-	at	mí-	hi	B
» Cum ortus.		tám-	quam	spón-	sum	
» Omnes sunt.		pró-	pter	é-	os	
» Cóllocet eum.		cum	prin-	cí- pi-	bus	C
» Dum sacrum.		tú-	ba	cé- ci-	nit	
» Dixit autem.		tól-	le quod	tú- um	est	D
» Nolíte judicáre.		ju-	di- ca-	bí- mi-	ni	
» Lauréntius.		qui per	sí- gnum	crú-	cis	E
» Ecce compléta.	quae	dic- ta	sunt per	án-ge-	lum	F
» Hoc est.	ut	di- li-	gá- tis	ín-vi-	cem	

Fig. 408.

La colonne 2 est celle qui nous intéresse. Les deux *sol* de cette colonne doivent être réunis en un seul temps binaire, quelle que soit la valeur intensive de la syllabe (la première) sur laquelle tombe l'ictus rythmique, comme on peut le voir en descendant cette colonne. Les sections B et C, où une note double se chante sur une seule syllabe (/ = ■.), montrent bien que ce temps binaire est essentiel à cette mélodie. D'ailleurs, tout le rythme de cette incise est clairement marqué par les synérèses amenées dans les différentes sections par la brièveté du texte (1).

C. *Divers exemples, pris ça et là dans le Graduel.*

Int. Ad te levávi. — in té con- fí- do

» Ecce advénit. — do- mi- ná- tor Dó- mi- nus

» Circumdedérunt me. — de témplo sán-cto sú- o

» Exsúrge. — quá- re ob- dór-mis Dó- mi- ne

» — ad-haé- sit in tér- ra

Com. Fili. — Et quid est quod me quae- re- bá- tis?

Agnus VIII. — qui tól- lis pec- cá- ta mún- di

Fig. 409.

(1) Pour plus de détails, cf. *Rev. Grég.*, 1913, p. 162 et suiv.; 1920, p. 9 et suiv. Cf. aussi ci-dessus, ch. VIII, pp. 378-381.

727. — *Remarque.* — Dans certains cas mélodiques pourtant, notamment lorsque, dans un mot *dactylique*, la syllabe accentuée est chargée d'un groupe de trois notes et les deux dernières syllabes chantées syllabiquement, rien n'interdit de subdiviser le groupe d'accent, en sorte que sa note finale forme avec les deux syllabes suivantes un groupe ternaire.

Ainsi, dans les exemples suivants, les deux rythmes sont possibles :

Int. Pópulus Sion. — Pó- pu- lus Si- on — *ou* — Pó- pu- lus Sí- on

» Puer. — dá- tus est nó- bis — *ou* — dá- tus est nó- bis

» Justus. — in á- tri- is dó-mus — *ou* — in á- tri- is dó-mus

» Resurréxi. — mi-rá- bi- lis fácta est — *ou* — mi- rá- bi- lis fácta est

» In médio. — a-pé- ru- it os — *ou* — a-pé- ru- it os

Com. Illúmina. — quó- ni- am in-vo-cávi te — *ou* — quó- ni- am in-vo-cávi te

Fig. 410.

Pratiquement, il faut choisir ; une exécution parfaite le réclame, et aussi l'accompagnement...

728. — L'antienne suivante *Pácem méam* applique exactement les règles exposées dans les deux articles précédents; elle servira d'exemple et de résumé pratique. Les chiffres au-dessus des notes indiquent :

1 = *une* syllabe entre deux groupes,
2 = *deux* syllabes entre deux groupes.

Point n'est besoin de commentaire.

2 2 2 1
Com. Pá-cem mé- am do vó-bis, al-le- lú- ia : pá-cem re-
1 1 1
línquo vó-bis, al-le- lú- ia, al-le- lú- ia.

Fig. 411.

ARTICLE 3. — TROIS SYLLABES ISOLÉES ENTRE DEUX GROUPES.

729. — Le problème rythmique devient un peu plus compliqué avec trois syllabes entre deux groupes; cependant il est aisé de le résoudre dans presque tous les cas.

Où doit-on placer les ictus rythmiques dans les incises de cette sorte?

Voici deux exemples :

+ + +
1 2 3
Ant. Qui verbum Dei. cór-de per- fé-cto et óp- ti- mo
» Inclinávit se. si quis si- ne pec- cá- to est

Fig. 412.

730. — Il faut d'abord éliminer la troisième note; les deux premières seulement peuvent recevoir un appui rythmique : la troisième, en effet, précède immédiatement un groupe dont la première note porte un ictus, et deux ictus ne peuvent se suivre.

Sur laquelle des deux autres se placera l'appui?

731. — Règle. — Autant que possible, et à moins d'indications précises contraires dans la mélodie, l'appui se place *sur la note qui correspond à la finale du mot.*

Telle est la règle générale qui préside à l'ordonnance du rythme dans ce cas particulier. On sait, par tout ce qui précède, que les appuis rythmiques vont, de préférence et comme naturellement, se placer sur la finale du mot.

Distinguons les cas où la finale tombe sur la première, la deuxième ou la troisième des notes isolées.

§ 1. — Finale de mot sur la deuxième note.

732. — Les deux antiennes citées plus haut appartiennent à cette catégorie, en voici quelques autres :

Ant. Beáta es. — Be- á- ta es Vir- go Ma- rí- a

» Medicínam. — Me- di- cí- nam car- ná- lem

» Iste est Johánnes. — re- ve- lá- ta sunt se- cré- ta

» Amen dico vobis. — ac-cép- tus est in pá- tri- a sú- a

» Ecce in núbibus. — Dó- mi- nus vé- ni- et

Fig. 413.

Pour tous ceux qui ont compris et accepté notre enseignement, aucune hésitation n'est possible dans toutes ces incises; aussi il n'y a pas lieu d'insister.

§ 2. — Finale de mot sur la première note.

Ant. Inclinávit Dñus. — In-cli- ná- vit Dó- mi- nus

» Magnus Dñus. — Má- gnus Dó- mi- nus

» Dómine. — Dó- mi- ne bó- num est nos hic és-se

» Medicínam. — qui só- lo ser-mó- ne

Fig. 414.

733. — Dans les trois premiers exemples, deux syllabes entrent, pour ainsi dire, en conflit : une finale de mots (note 1) et une syllabe accentuée de dactyle (note 2), toutes les deux susceptibles de porter un appui rythmique. Il faut choisir, il faut *peser* ces syllabes : la plus *lourde* devra recevoir l'appui. Or la plus lourde est bien certainement, selon nous, la finale : le mouvement du mot, le mouvement oratoire, la récitation l'emportent ici sur tout le reste ; rien n'arrêtera, après cet appui, l'envolée de l'accent (2e syllabe), même avec une intensité plus forte, si la montée mélodique le demande comme dans *Inclinávit Dóminus* et *Mágnus Dóminus*.

Bien entendu, il n'y aurait aucune faute à préférer, pour l'appui rythmique, la syllabe accentuée du dactyle, et nous ne voulons pas imposer notre interprétation. Le choix reste libre. Mais ici la *lourdeur* de la finale, qui s'accommoderait d'ailleurs volontiers d'un très léger retard, nous paraît l'emporter sur tout le reste.

734. — L'incise *qui sólo sermóne* ne présente plus ce conflit, et le rythme indiqué s'impose de lui-même.

Exceptions a la règle de l'ictus sur la finale du mot.

735. — Ces exceptions proviennent de la mélodie qui fait valoir ses droits et les applique.

736. — *Premier exemple.* — Au premier article de ce même chapitre X, nous avons étudié la cadence suivante du premier mode :

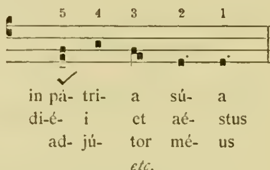


Fig. 415.

Nous la retrouvons ici, non plus avec *une seule note* entre deux groupes, mais avec *trois notes* entre deux groupes, et les finales des mots correspondant tantôt à la première note, tantôt à la deuxième.

Finale de mot sur la deuxième note.

+
1 2 3

Ant. Líbera me Dñe.
má- nus pú-gnet cón- tra me.

» Inclinávit Dñs.
Dó- mi- nus áu- rem sú- am mí- hi.

» Convértere Dñe.
és- to sú- per sér- vos tú- os.

» Isti sunt duae.
e-ó-rum clá- ves caé- li fá-ctae sunt.

etc.

Fig. 416.

Finale sur la première note.

Fig. 417.

737. — Pourquoi dans les quatre premières cadences l'ictus est-il placé sur le *mi*-1, alors que sur le *fa*-2 se trouve une finale de mot ?

Parce que, lorsque le texte est plus court, la mélodie réunit en *podatus angularis* (✓) les deux notes *mi* et *fa* — signe infaillible que, dans le cas de disjonction (diérèse) de ces deux notes, l'appui rythmique doit être maintenu sur le *mi* :

Fig. 418.

738. — Dans les trois derniers exemples, fig. 417, il arrive que rythme mélodique et rythme verbal coïncident admirablement : il n'y a pas à s'en plaindre ; mais cette coïncidence, dans le cas présent, n'est pas cherchée, on peut s'en convaincre par tous les autres exemples.

Nous retrouverons bientôt cette cadence.

739. — *Deuxième exemple.* — Voici un autre exemple d'exception à la règle d'appui sur la finale, légitimée, elle aussi, par la forme typique mélodique.

L'antienne *Dómine* a été rythmée :

avec l'ictus sur le *si* ♭ :

Dó- mi- ne quín-que ta- lén- ta

et non sur le *la* :

Dó- mi- ne quín-que ta- lén- ta

Fig. 419.

Pourquoi? Parce que la mélodie avec synérèse se chante comme il suit, et que la discipline mélodique et rythmique demande l'appui sur le *si* ♭ dans toutes les incises :

Ant. Joánnes. vo- cá- bi- tur nó- men é- jus

» Dabit ei. Dó- mi- nus sé- dem Dá- vid

» Ecce véniet. de- si- de- rá- tus cún- ctis gén- ti- bus

» Tradétur. gén- ti- bus ad il- lu- dén-dum

» Antequam. conve- ní- rent in- vén- ta est Ma- rí- a

» Dómine. Dó- mi- ne quín-que ta- lén- ta

etc.

Fig. 420.

740. — Il faut reconnaître pourtant, et les exemples donnés le montrent clairement, que cette incise n'a pas la rigidité de la cadence précédente, elle est bien plus variée. A la faveur de cette souplesse de la mélodie, on pourrait, si on le préférait, suivre dans l'antienne *Dómine* la règle habituelle de la finale du mot, et *rythmer* le mot *quinque*, en plaçant l'ictus sur le *la*.

§ 3. — Finale de mot sur la troisième note.

741. — On a dit plus haut que la troisième note ne pouvait supporter un ictus rythmique; alors, lorsque c'est sur elle que tombe la finale du mot, laquelle des deux premières portera l'appui?

742. — Le recours aux *accents toniques* s'impose alors. Deux cas peuvent se présenter, suivant que les trois notes isolées sont adaptées : à un mot *dactylique : ut* | JÁCERENT | *in eum.*

ou à un mot *spondaïque : ad me* | CURÁRE | *vúlnera mea.*

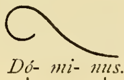
1er cas. Mot dactylique.

743. — Nous n'oserions pas, pour cette circonstance, formuler une règle générale; car tous les cas sont loin de se ressembler mélodiquement. Il faut ici une grande largeur, une grande prudence, et surtout beaucoup de sens artistique : une décision ne saurait être prise qu'après un examen attentif de chaque mélodie.

Pratiquement, l'ictus rythmique peut s'appuyer parfois *sur la syllabe accentuée*, d'autres fois *sur la syllabe pénultième faible*. On ne voit vraiment pas pourquoi une syllabe de cette qualité ne saurait porter, dans certaines conditions, une note ictique faible, fugitive, alors qu'à chaque ligne de nos cantilènes, elle supporte allègrement des groupes de 3, 4, 6 notes et davantage!

1° ICTUS SUR LA PREMIÈRE SYLLABE, ACCENTUÉE, DU DACTYLE.

744. — C'est peut-être le rythme le plus naturel. On se rappelle que le dactyle isolé forme un rythme simple (cf. ch. VI, nos 323, 366), c'est-à-dire qu'il comporte naturellement deux ictus : l'un, arsique, sur l'accent, et l'autre, thétique, sur la finale :



Dó- mi- nus.

L'impossibilité, créée par le groupement neumatique, de poser un appui sur la finale n'empêche pas de conserver celui de l'accent. Ainsi, le mot dactylique, devenant temps composé, garde l'essentiel de sa physionomie normale, et l'accent tonique son élan connaturel :

1 2 3

Ant. Tulérunt. — ut | já- ce- rent | in é- um

» Príncipes. — tu-múl- tus | fi- e- ret | in pó- pu- lo.

» O crux. — dúl- ces clá-vos | dúl- ci- a | fé- rens pón- de- ra

» Dómine Rex. — | Dó- mi- ne | Rex omní- po- tens

» Fíliae Jerúsalem. — | Fi- li- ae | Je- rú- sa- lem

» Dixit Dóminus. — Di- xit | Dó- mi- nus | pa- ra- lý- ti- co

» Ave María. — A-ve Ma- rí- a | grá- ti- a | plé- na

» — | Dó- mi- nus | té- cum

» — be- ne- | dic- ta tu |

Fig. 421.

745. — C'est surtout lorsque la marche mélodique correspond à *une descente très marquée* sur la syllabe accentuée du dactyle que nous serions disposé volontiers à placer l'appui rythmique sur cette dernière.

C'est le cas des trois premiers exemples du tableau précédent. Cette chute de la mélodie appelle, ce nous semble, un appui sur la syllabe marquée d'une croix.

Quant au nº 7 du tableau, *Ave María*, la similitude mélodique des trois incises entraîne une similitude rythmique.

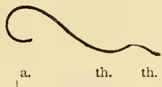
746. — Bien que dans ce chapitre x nous laissions volontairement de côté la question du grand rythme pour ne nous occuper que de la place des ictus, on nous permettra d'ouvrir ici encore une parenthèse, suggérée par les trois premières incises du tableau. Grâce à la chute sensible de la mélodie, ces dactyles prennent, dans l'ensemble du grand rythme, le caractère d'une thésis.

Au contraire, dans les deux incises suivantes, Ant. *Dómine Rex* et *Fíliae Jerúsalem*, le même motif mélodique ascendant, *ut ré fa*, doit être traité plutôt en arsis : ce motif est ici au *début* d'une antienne; cette *place même* lui donne une tout autre physionomie, et entraîne un élan rythmique très déterminé.

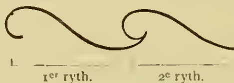
Sans doute, la similitude *mélodique* réclame très souvent un même traitement *rythmique*, mais non toujours. Dans les cas concrets ci-dessus, la similitude rythmique va jusqu'au groupement ternaire des trois notes *ut ré fa*, pas plus loin; car ce temps ternaire prend une couleur bien différente si, dans les trois premiers exemples, on le traite en thésis et, dans les deux suivants, en arsis.

747. — Il y a un autre avantage à traiter ces groupes en thésis dans les exemples cités : c'est que la liaison entre les deux incises est bien plus profonde.

C'est un principe de rythmique que *deux thésis de suite :*



réunissent plus étroitement les temps composés qu'elles informent, qu'une thésis finissant un rythme, et une arsis en commençant un autre :



Pourquoi? parce que *ces deux thésis successives appartiennent au même rythme.*

748. — En effet, une liaison intime doit exister non seulement entre les groupes appartenant à une même incise, mais *entre les incises elles-mêmes;* cette union des incises entre elles est requise pour l'obtention du grand rythme; elle en est même une des conditions, et l'une de ses beautés.

Comment l'obtenir? Il y a bien des moyens, tous les ordres peuvent y concourir; mais, pour ne parler ici que de l'ordre rythmique, on peut dire que cette union s'obtient surtout par la *soudure rythmique*, qu'on nous passe cette expression, c'est-à-dire par l'union *dans un même rythme* d'une incise finissante et d'une incise commençante, pourvu que la mélodie se prête à cette disposition.

749. — Voici la phrase entière de la petite incise citée plus haut, antienne *O crux splendídior :*

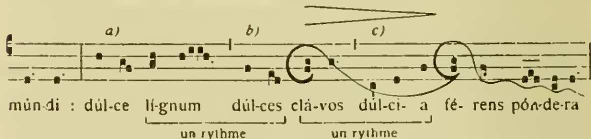


Fig. 422.

Point n'est besoin d'être grand artiste pour reconnaître que la liaison des incises *b)* et *c)* est plus intime avec le rythme ci-dessus dessiné qu'avec le rythme suivant :

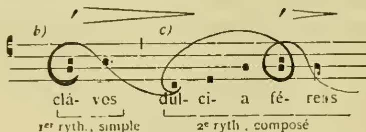


Fig. 423.

L'affaissement subit et profond de la mélodie au début de l'incise *c)* invite non seulement à une dépression rythmique correspondante, mais encore à un affaiblissement très marqué de l'accent tonique du mot *dúlcia*. Ainsi le flot rythmique continue son ondulation sans reprise, sans secousse, en unissant intimement les deux incises.

750. — Nous sommes très heureux d'avoir l'occasion d'exposer ces délicatesses rythmiques. Tout le monde ne les comprendra pas ; peu importe ; le vrai artiste, le vrai musicien les appréciera, les sentira, cela suffit. Il s'efforcera de les enseigner à son chœur par une chironomie intelligente, expressive ; et, peu à peu, ces fines nuances pénétreront l'âme des masses elles-mêmes, qui goûteront l'inimitable beauté des chants grégoriens.

B. Ictus sur la deuxième syllabe, faible, non accentuée.

751. — Si, dans le cas qui nous occupe, la forme dactylique du mot appelle plutôt l'appui sur la syllabe accentuée, rien pourtant ne défend, comme nous le remarquions ci-dessus, de le placer parfois sur la pénultième faible.

C'est surtout lorsque la syllabe tonique du dactyle est chantée sur une note *plus élevée que le groupe précédent*, ou bien dans le cas d'un type mélodique, que nous conseillerions volontiers ce rythme :

+ 1 2 3

Ant. Vere languóres.
pu- tá- vi- mus é- um

Ant. Sanctificávi.
per-má- ne- ant ó- cu- li me- i

»
et cor mé- um í- bi

Fig. 424.

La note élevée se trouve alors au troisième temps d'un temps composé ternaire, ce qui permet d'enlever vivement l'accent tonique : ex. *putávimus*.

752. — Pour la seconde incise, *óculi*, le rythme adopté — ictus sur la pénultième faible, — est confirmé par le contexte musical de cette même antienne : l'incise *et cor meum* renferme le même mouvement mélodique sur *meum* : cette similitude mélodique entraîne souvent la similitude rythmique.

753. — Il faut ajouter que, même avec l'élévation de l'accent, il y a bien des cas où l'ictus peut demeurer sur la première syllabe du dactyle ; nous en avons donné des exemples plus haut, dans le tableau de la page 498. Parfois, il y a place à deux interprétations, et chacune d'elles peut s'appuyer sur d'excellentes raisons. Il faut se garder alors d'imposer l'une plutôt que l'autre, et laisser toute liberté ; l'appréciation est laissée au goût du chef de chœur. Dans nos livres de chœur, nous avons bien été obligés de faire un choix ; on peut s'y tenir.

2e cas. Mot spondaïque.

754. — On sait (ch. VII, nº 411) que, dans l'art grégorien, la syllabe du mot latin la plus apte à recevoir un développement musical, et par là-même la plus importante, c'est tout d'abord la finale, et ensuite celle qui porte l'accent.

Pour une raison analogue, lorsque dans le chant syllabique l'appui rythmique ne peut être placé sur la finale, il est préférable de le mettre sur l'accent, aussi bien dans le spondée que dans le dactyle. L'accent retrouve ainsi en quelque sorte, bien que d'une autre façon, son élan naturel ; s'il n'est plus, comme dans le rythme normal du spondée isolé, au levé du rythme *élémentaire*, il transforme par son propre élan l'ictus en ictus arsique, et se trouve ainsi à l'arsis du rythme *composé*.

On peut donc établir comme règle que, dans le cas présent, l'accent tonique et l'ictus coïncident ordinairement.

Voici quelques exemples :

+
1 2 3

Ant. Quis es tu.
qui ve-ní-sti ad me : cu- rá- re : vúlne-ra mé- a

Ant. Secúndum magnam.
: se- cúndum : má-gnam

Ant. Venérunt.
:Ve- né- runt: ad mo-numéntum

Int. Dum médium.
et nox : in sú- o : cúr- su

Com. Comédite.
Dó- mi- ni est, : no- lí- te : contri- stá- ri

Fig. 425.

§ 4. — Absence de finale de mot sur les trois syllabes isolées.

755. — Si aucune des trois syllabes isolées n'est finale de mot, l'ictus se place ordinairement sur la deuxième, surtout lorsque cette deuxième note correspond

à l'accent d'un mot dactylique (rythme naturel du mot) :

+
1 2 3

Ant. Convértere.
: Con- vér- te- : re

Ant. Hódie compléti sunt.
qui : cre- dí- de- : rit

Ant. Ex útero.
: Ex ú- te- : ro

Fig. 426.

ou à l'accent secondaire d'un long mot, équivalent d'accent tonique :

1 2 3

Ant. Obsecro Dñe. — áu- fer | in- í- qui- | tá- tem

Ant. Cum accepísset. — consummá-tum est | et ín-cli- | ná- to cá- pi- te

etc.

Fig. 427.

756. — Toutes, ou presque toutes les dispositions possibles de ces trois syllabes isolées rentrent dans l'une ou l'autre de celles que nous venons d'étudier.

757. — On pourrait résumer toutes les règles données dans cet article 3 en quelques mots :

Dans le cas de trois syllabes isolées entre deux groupes, l'ictus se place, sauf exceptions motivées, *sur la finale du mot*, *ou*, *à son défaut*, *sur la syllabe accentuée.*

758. — *Exceptions en faveur d'un type mélodique.* — Il n'y a plus qu'un mot à ajouter pour rappeler qu'un type mélodique a toujours le droit de modifier les règles qui viennent d'être établies, et de fixer la marche rythmique de la mélodie à sa guise ; c'est une sécurité pour le rythmicien.

Et ici revient notre type mélodique si connu, avec de nouvelles dispositions d'accents qui n'ont aucune influence sur le rythme :

		1 2 3	
Ant. Egrediétur.	cá- ro	sa- lu- tá-	re Dé- i
» Secúndum.	dé- le in-	i- qui- tá-	tem mé- am
» Dómine, bonum est.		et E- lí-	æ ú- num
» Lázarus.		ex- ci- té-	mus é- um
» Ductus est Jesus.		pó- ste- a	e- sú- ri- it

etc.

Fig. 428.

ARTICLE 4. — QUATRE SYLLABES ENTRE DEUX GROUPES.

759. — Plus s'augmente le nombre des syllabes entre deux groupes, plus aussi se compliquent les difficultés rythmiques. Cependant, elles sont loin d'être insolubles; et, si l'on veut procéder méthodiquement dans cette recherche, on aboutit vite à un résultat.

Nous allons essayer de distinguer les différentes dispositions des syllabes, qui, en définitive, peuvent être ramenées à deux ou trois groupes seulement :

Premier groupe : Accents sur la *1re* et la *3e* syllabes.

Deuxième groupe : Accents sur la *2e* et la *4e* syllabes.

Troisième groupe : Accents sur la *1re* et la *4e* syllabes.

760. — Par « accents » ici, nous entendons à la fois l'accent tonique et l'accent secondaire.

§ I. — Premier groupe. Accents sur la 1re et la 3e syllabes.

761. — Ici nous distinguons cinq cas :

1er cas. — Accents *toniques* sur la 1re et la 3e syllabes.

2e cas. — Accent *tonique* sur la 1re syllabe,
et accent *secondaire*, ou équivalence, sur la 3e syllabe.

3e cas. — Accent *secondaire* ou équivalence, sur la 1re syllabe,
accent *tonique* sur la 3e syllabe.

4e cas. — Accents *secondaires* sur la 1re et la 3e syllabes.

5e cas. — Aucun accent sur la 1re syllabe,
mais accent, *tonique* ou *secondaire*, sur la 3e syllabe.

762. — Voici ces cinq cas représentés en schéma :

	1	2	3	4
1er cas.	/	.	/	.
2e cas.	/	.	/	.
3e cas.	/	.	/	.
4e cas.	/	.	/	.
5e cas.	.	.	/	.

763. — Il faut reprendre tous ces cas, chercher la place des appuis rythmiques qui convient à chacun d'eux; nous verrons que la même règle peut, en général, s'appliquer à tous, quelle qu'en soit la variété. On pourrait la formuler ainsi :

RÈGLE GÉNÉRALE. — Les ictus rythmiques coïncident avec *les deux syllabes accentuées*, 1 et 3, — sauf lorsqu'un type mélodique ou une finale de mot vient solliciter un rythme différent.

1er cas. — Accents toniques sur la 1re et la 3e syllabes.

Ant. Laudámus nomen.
1 2 3 4
Lau- dá- mus nó- men tú- um

Ant. Deus a Líbano.
é- jus síc- ut lú- men é- rit

Ant. Qui mihi minístrat.
et ú- bi é- go sum
etc.

Fig. 429.

764. — *Règle.* Les ictus rythmiques coïncident avec *les deux syllabes accentuées*, 1 et 3.

Dans chacun de ces exemples, le mouvement mélodique, l'intensité, le grand rythme, et la chironomie, expression visib e des deux premiers, varient ; seuls, à la base, les appuis ictiques demeurent immobiles. Rien de plus souple, de plus nuancé que le rythme grégorien, quand il est bien compris, même dans les passages où l'accent tonique le domine entièrement.

765. — *Exceptions.* — *a)* On peut sans inconvénient, et même avec profit pour l'art et l'expression, se soustraire à cette règle, lorsque l'acuité mélodique des deux accents toniques et la chute profonde de la deuxième syllabe invitent à *enlever* les deux

accents : on revient alors à la règle toujours précieuse qui engage à rythmer les mots; si les deux mots ici ne sont pas rythmés, le premier l'est du moins :

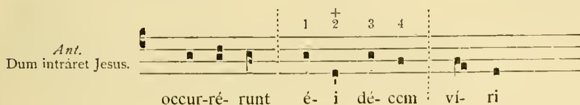


Fig. 430.

Ce rythme est plus varié, plus souple, plus ondulant que celui des incises précédentes, et surtout il est supérieur à celui-ci :

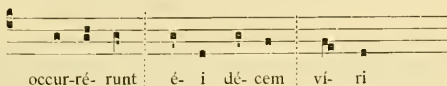


Fig. 431.

b) De plus, si une *mélodie typique* réclame son rythme habituel, il faut le suivre, sans regarder à la valeur des syllabes.

2e cas. — Accent tonique sur la 1re syllabe

et accent secondaire sur la 3e.



Fig. 432.

766. — Même règle que dans le cas précédent : Les ictus rythmiques coïncident avec *les syllabes accentuées — tonique ou secondaire.*

767. — Egalement même exception que dans le cas précédent, *a)* au profit de l'accent tonique bien *enlevé* dans l'incise suivante :

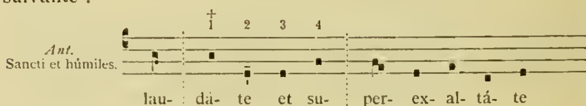


Fig. 433.

b) ou au profit d'une mélodie typique ferme.

3e cas. — Accent secondaire sur la 1re syllabe, et accent tonique sur la 3e.

768. — Ce troisième cas n'est que le renversement du précédent : l'accent tonique et l'accent secondaire échangent leur place. Cette disposition permet en outre parfois la présence sur la 3e syllabe d'un accent de dactyle, ce qui facilite toutes choses :



Fig. 434.

La disposition des syllabes dans ces trois exemples autorise, encore cette fois, à recourir à la même règle que dans les deux cas précédents : Les ictus rythmiques coïncident *avec les syllabes accentuées — toniques ou secondaires —* surtout en cas de dactyle.

4e cas. — Accents secondaires sur la 1re et la 3e syllabes.

769. — Ce 4e cas n'est qu'une modification, en somme légère, des précédents : l'accent tonique est remplacé, sur la 1re et la 3e syllabes, par un accent secondaire; mais on sait que celui-ci est

souvent de même nature que l'accent principal et jouit des mêmes privilèges : élan, acuité, très légère intensité, quoiqu'à un degré inférieur, bien entendu.

Même règle que ci-dessus : l'ictus coïncide avec *les deux accents secondaires :*

+1 2 +3 4

Ant. Si offers.

vá- de pri- us : ré- con- cí- li- : á- ri

Ant. Et genufléxo.

a- rún- di- nem : ét per- cú- ti- : é- bant

Fig. 435.

Dans le second exemple, le monosyllabe *et* peut être considéré comme étant une sorte d'accent secondaire.

5e cas. — Aucun accent sur la 1re syllabe,
mais accent, tonique ou secondaire, sur la 3e.

770. — On peut distinguer deux dispositions possibles dans ce 5e cas, selon que la 1re syllabe correspond à une finale de mot ou à une pénultième faible de dactyle.

A) FINALE DE MOT SUR LA 1re SYLLABE.

771. — Alors, aucune difficulté ; les ictus se placent respectivement sur la *finale du 1er mot et l'accent du second* — syllabes 1 et 3.

C'est la combinaison de plusieurs des principes rythmiques établis ci-dessus :

+1 2 +3 4

Ant. Vere languóres.

Ve- : re lan-guó- res : nó- stros

Ant. Habébitis.

hunc dí- : em in mó- nu- : mén- tum

Fig. 436.

L'accent secondaire de *mónuméntum* est traité comme l'accent tonique de *languóres*.

B) PÉNULTIÈME FAIBLE DE DACTYLE SUR LA 1re SYLLABE.

772. — Si la première syllabe est une pénultième faible, et la seconde une finale de mot, l'appui rythmique se place sur cette *finale*.

Cette règle n'est que l'application du principe suivant, exposé plus haut : Une syllabe finale, surtout finale d'un mot dactylique, en conflit rythmique avec un accent tonique, attire sur soi l'appui rythmique, parce qu'elle est plus *lourde* que l'accent (1); à moins, comme toujours, qu'une mélodie ferme, typique, ne réclame ses droits de stabilité :

1 2 3 4

Ant. Símile est regnum.
éx- i- it pri- mo ma- ne

Ant. Medicínam carnálem.
sed há- be- o Dó- mi- num

Ant. Misericórdia Dómini.
Miseri-cór- di- a Dó- mi- ni

Ant. Hauriétis aquas.
con- fi- té- mi- ni Dó- mi- no

Com. Amen dico vobis.
ex mí- ni- mis mé- is fe- cí- stis

Ant. Isti sunt viri.
prae- có- ni- o gló- ri- ó- si

Ant. Qui vult venîre.
áb- ne- get sé- met- íp- sum

Fig. 437.

(1) Dans notre reproduction du *Graduel* vatican en notation moderne, en

773. — *Exception en faveur d'un type mélodique.* — En rédigeant la règle précédente, nous avons formulé une réserve : « à moins que la forme stable, typique de la mélodie, n'exige l'appui rythmique sur la pénultième non accentuée ».

On pourrait en trouver un exemple dans l'incise suivante, qui est ainsi rythmée :



Fig. 438.

774. — Cette incise demande une explication particulière, parce qu'elle se présente dans l'édition vaticane sous une forme mélodique irrégulière : le tableau suivant nous aidera.

1909-1910, nous avons rythmé ainsi un passage de l'Introït *Ego autem :*



Fig. 439.

avec l'ictus sur l'accent de *Déi*, afin d'accorder quelque chose aux modernes partisans de l'accent au frappé.

Aujourd'hui nous ne le ferions plus ; car la pratique continue nous a révélé quelle grâce, quelle souplesse spirituelle contient le rythme suivant :



Fig. 440.

Nous sentons de plus en plus que le temps lourd, ictique, est vraiment la syllabe finale du mot *misericórdia.* L'accent de *Déi* est ici presque entièrement sacrifié :

au point de vue mélodique, il est au grave ;
» intensif, il est très réduit ;
» rythmique, il n'est guère qu'une note de passage.

Antienne	Catégorie	Groupes	Nº				
Ant. Cum accepísset.	Première syllabe pénultième non accentuée	4 syll. isolées entre 2 groupes	1	trá-	di- dit (1 2)	spi- RI- (3 (4))	tum (sic Vat.)
Ant. Cum facis.	Première syllabe pénultième non accentuée	Deux syllabes entre deux groupes	2	déx-	te- ra	tú-	a
Ant. In patiéntia.	Première syllabe pénultième non accentuée	Deux syllabes entre deux groupes	3	á-	ni- mas	vés-	tras
Ant. Cor mundum.	Première syllabe pénultième non accentuée	Deux syllabes entre deux groupes	4	in vi- scé-	ri- bus	mé-	is
Ant. Deus a Líbano.	Accent tonique	Deux syllabes entre deux groupes	5	sic- ut	lú- men	é-	rit
Ant. Dñe puer meus.	Accent tonique	Deux syllabes entre deux groupes	6	et cu-	rá- bo	é-	um
Ant. Tu autem cum.	Accent tonique	Deux syllabes entre deux groupes	7	ó- ra	Pá- trem	tú-	um
Ant. Quid hic statis.	Accent tonique	Deux syllabes entre deux groupes	8	né- mo	nos con-	dú-	xit
Ant. Prophétae.	Fin de mot	Deux syllabes entre deux groupes	9	de vír- gi-	ne Ma-	rí-	a
Ant. Qui non cólligit.	Fin de mot	Deux syllabes entre deux groupes	10	con-	tra me	est	
Ant. Omnes qui.	acc. sec.	Deux syllabes entre deux groupes	11	et	sa- na- (+ 1 2)	bán- (3 +)	tur
Ant. Levábit Dóminus.		3 syllabes entre 2 groupes	12	dis-	pér- sos	Is- ra-	el (sic Vat.)
Ant. Lex per Móysen.		3 syllabes entre 2 groupes	13	per Jé- sum	Chri- stum	fá- cta	est

Et c'est ici qu'il convient d'ajouter le texte ci-dessus première ligne en corrigeant l'édition vaticane :

14	trá-	di- dit	spí- ri-	tum

Fig. 441.

On peut encore ajouter à ce tableau (1) les cadences des antiennes suivantes du IIe mode :

Ant. Laudáte Deum.	et	á-	quae	ó-	mnes
» Dóminus Deus.	non	sum	con-	fú-	sus
» A porta inferi.	á-	ni-	mam	mé-	am
» Tunc assúmpsit.	mít-te	te	de-	ór-	sum

Fig. 442.

775. — Commentons ce tableau.

Ligne 1. — La version mélodique de la Vaticane n'est pas conforme à la leçon des meilleurs manuscrits, ni conforme à elle-même, comme on peut le voir aux lignes 12, 13, 14 de ce même tableau, où les textes dactyliques *Israel, fácta est*, sont régulièrement notés avec un *podatus* léger sur la pénultième non accentuée. Il est évident que le mot *spíritum* de notre incise devrait être traité de la même manière.

(1) L'adjonction de la cadence suivante pourrait encore se faire, si l'on suit la version vaticane :

Ant. Qui me misit. fá- ci- o sem-per

Fig. 443.

mais nous préférons la laisser de côté parce que la cadence mélodique appartient au type analysé et rythmé plus haut, à l'art. 1 (une note, une syllabe entre deux groupes) :

fá- ci- o sem-per

Fig. 444.

776. — En réalité, cette incise, de même que les incises 12 et 13, n'appartient pas à l'article IV (quatre syllabes entre deux groupes), mais à l'article III (trois syllabes entre deux groupes) :



Fig. 445.

La rythmique de cette catégorie a été fixée ci-dessus, p. 492. Là, il a été établi que l'appui rythmique devait se placer régulièrement sur les finales de mots dactyliques, soit, ici, sur la deuxième syllabe :

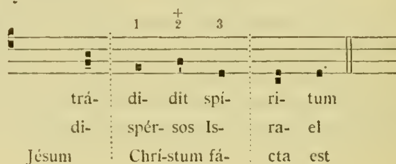


Fig. 446.

En soi, ce rythme est bon, et si l'on y tient, on peut le garder

777. — Pourtant, nos livres et le tableau indiquent l'appui sur la première syllabe. Pourquoi cette infraction à la règle?

Parce que cette cadence est stable, typique, et échappe par là-même, selon nous, à la loi générale ci-dessus formulée.

En effet, le type vrai, primitif, de cette cadence se trouve aux lignes 2 à 11 de notre tableau : il appartient à la catégorie étudiée à l'article II (deux syllabes isolées entre deux groupes). On sait la *règle unique* qui régit ces deux notes : l'appui rythmique se pose toujours, à moins de circonstances spéciales, sur la première de ces deux notes. L'ictus sur le *mi* est donc de toute nécessité.

Ce point fixé avec certitude, la marche rythmique des autres cadences, avec trois ou quatre syllabes isolées, se trouve aussitôt déterminée : toujours l'ictus se portera sur le *mi*.

§ 2. — Deuxième groupe. Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

778. — Ici nous distinguerons trois cas :

1er cas. — Accents toniques sur la 2e et la 4e syllabes.

2e cas. — Accent tonique sur la 2e syllabe seulement.

3e cas. — Accent tonique sur la 4e syllabe seulement.

	1	2	3	4
1er cas.	.	/	.	/
2e cas.	.	/	.	.
3e cas.	.	.	.	/

779. — Tous ces cas sont d'ailleurs régis par une même règle générale, que l'on peut formuler ainsi :

Règle générale. — Les ictus rythmiques tombent normalement sur la *1e et la 3e syllabes*, — sauf exceptions motivées par des circonstances mélodiques spéciales.

1er cas. — Accents toniques sur la 2e et la 4e syllabes.

Fig. 447.

780. — Cette disposition des syllabes simplifie les recherches : la 3e syllabe est forcément toujours une fin de mot spondaïque, et la 1re est, elle aussi, le plus souvent une finale. Suivant le principe général, les finales de mots, syllabes 1 et 3, appellent l'ictus : le rythme verbal suggère le rythme de la mélodie ; texte et musique sont en parfait accord. Les deux ictus ainsi placés ont en outre l'avantage de permettre de mieux enlever l'accent qui suit.

2e cas. — Accent tonique sur la 2e syllabe seulement.

781. — Nous insérons ce 2e cas dans le deuxième groupe, à cause de sa ressemblance avec le précédent, qui, lui aussi, a l'accent tonique sur la 2e syllabe.

Deux arrangements de mots peuvent se présenter avec la deuxième syllabe accentuée : ou bien le mot accentué est un spondée, ou bien c'est un dactyle.

A) LE MOT ACCENTUÉ EST SPONDAÏQUE.

782. — Il demande alors à être *rythmé*, d'autant plus que la première syllabe isolée est elle-même très souvent la finale d'un mot : encore une fois texte et musique sont en parfait accord.

La règle est donc encore : appuis rythmiques sur la *1re et la 3e syllabes :*

+ 1 2 + 3 4

Ant. Tribus miráculis. hó- di- e vi- num ex á- qua

» Et cum ejecísset. e-je- cís- set Jé- sus dae- mó- ni- um

» Non recédet. laus tú- a Vir- go Ma- rí- a

» Ex quo facta est. salutati- ó- nis tú- ae in áu- ri- bus

Fig. 448.

783. — A la première syllabe, dans les incises suivantes, un monosyllabe se substitue à la finale ; le rythme ne change pas :

Ant. Iste est Joánnes. Dó- mi- ni | in coé- na re- (sic) | cú- bu- it

» Dómine. dí-gnus | ut ín- tres sub (sic) | té-ctum mé- um

Fig. 449.

B) LE MOT ACCENTUÉ EST DACTYLIQUE.

784. — On pourra suivre le rythme habituel du dactyle, avec appui sur l'accent tonique, syllabe 2.

785. — On peut pourtant encore faire coïncider l'ictus avec les syllabes 1 et 3, surtout lorsque la première est une finale de mot :

Ant. Excita Dómine. ut sál- | vos fá- ci- as | nos

» Princeps. pro nó- | bis Fí- li- um | Dé- i

Fig. 450.

786. — Même, si cette dernière condition n'est pas remplie, on peut encore user du même procédé, pourvu que la mélodie se prête aisément à cette marche rythmique ; par exemple :

Ant. Ecce nomen Dñi. longín-quo | et clá- ri- tas | é- jus

Fig. 451.

787. — Mais, avec ce dernier exemple, nous sortons peu à peu de la *certitude* des règles pour entrer dans le domaine du goût, du tact, qui seul, dans ces circonstances, devient notre guide; car aucune règle formelle ne réclame ce rythme, sauf le sentiment du plus convenable, du plus beau en art musical.

788. — *Exception en faveur d'un type mélodique.* — Avec les incises suivantes, nous rentrons sur un terrain plus solide, mais non moins artistique et musical : la mélodie, si connue déjà, de cette cadence impose la coïncidence de l'accent tonique et de l'appui rythmique.

L'article I (une syllabe entre deux groupes) a déjà présenté les exemples suivants :

+

Ant. Conventióne. vi- ne- am sú- am
» Hi novíssimi. di- é- i et aé- stus
» Caecus. il- lu- mi- ná- ret
» Dñus Deus meus. ad- jú- tor mé- us

Fig. 452.

L'article III (trois syllabes entre deux groupes) a rythmé ainsi :

+

Ant. Egrediétur. cá- ro sa- lu- tá- re Dé- i

Fig. 453.

Comment ne pas rythmer de la même manière la même mélodie, quand elle se présente comme ici avec quatre notes entre deux groupes?

1 2 3 4
+

Ant. Per arma. í- psos in múl- ta pa- ti- én-ti- a (sic Vat.)

» Eleemósynas. ó- mnis ec- clé- si- a sanctó- rum

Fig. 454.

3e cas. — Accent tonique sur la 4e syllabe seulement.

Le rythmicien peut ne pas être destitué, dans ce cas, de toute indication positive :

789. — *a)* Si la première des quatre syllabes est *une finale de mot*, surtout si elle est finale d'incise, les appuis rythmiques iront, comme d'eux-mêmes, se placer sur la 1re et la 3e syllabes :

+ 1 2 + 3 4

Ant. Dñe, non sum. Dó- mi- ne non sum dí- gnus

» Illi ergo. hó- mi- nes cum vi- dís- sent

» Amen dico vobis. au- tem mé- a non trans- í- bunt dí- cit

Fig. 455.

790. — *b)* Si la *deuxième syllabe* est un accent *secondaire*, il est tout naturel de placer l'appui rythmique sur la syllabe qui précède cet accent, quelle qu'elle soit : ainsi les deux accents — le tonique, syllabe 4e et le secondaire, syllabe 2e — se trouvent au levé du temps composé binaire dont ils font partie, ce qui est tout-à-fait conforme à leur nature. La marche rythmique est donc exactement la même que dans le cas précédent :

+ 1 2 + 3 4

Ant. Púeri hebraeórum. o- li- vá- rum ob- vi- a- vé- runt Dó-mi- no

» Assúmpsit Jesus. et trans-fí- gu- rá- tus est

» Dñe si hic fuísses. Dó- mi- ne si hic fu- ís- ses

Fig. 456.

791. — La règle générale dans ce 3ᵉ cas est donc comme dans les deux précédents : Appuis rythmiques sur la *1ᵉ et la 3ᵉ notes.*

792. — *Exceptions.* — On ne peut admettre d'exception que si la 2ᵉ note est une finale de mot qui attire fortement l'appui rythmique :

Ant. Tecum.
1 2 3 4
prin- cí- pi- um in di- e
»
in splen- dó- ri- bus san-ctó- rum
etc.

Fig. 457.

ou encore si une mélodie type s'impose, nous le savons déjà :

Ant. Ecce tabernácu-lum.
1 2 3 4
Dé- i cum ho- mi- ni- bus
» Collígite.
fa- sci- cu- los ad cóm- bu- rén- dum.

Fig. 458.

§ 3. — Troisième groupe.

Accents toniques sur la 1ʳᵉ et la 4ᵉ syllabes.

793. — Ce qui nous guide encore ici, c'est la fin des mots.

Deux cas peuvent se présenter, selon que le premier mot est dactylique ou spondaïque.

1ᵉʳ cas. — Le premier mot est dactylique.

794. — Alors les ictus rythmiques s'appuient sur la première syllabe, accentuée, et sur la troisième syllabe, finale de mot. Il

ne peut y avoir, croyons-nous, d'exception à cette règle que du fait d'une formule musicale typique.

Exemples :

1 2 3 4

Ant. Dóminus dabit. — Dó- mi- nus dá- : bit vir-tú- tem

» » — be-ne-dí- cet : pó- pu- lo sú- : o in pá- ce

» Excita Dómine. — Ex- ci- ta Dó- : mi- ne

» Hi sunt. — coinqui- ná- ti : vír- gi- nes e- : nim sunt

» In tua patiéntia. — án- ge- lis : sán-gui- ne pró- : pri- o

» Ave María. — plé- na, : Dó- mi- nus té- : cum

Fig. 459.

2e cas. — Le premier mot est spondaïque.

795. — Alors, comme toujours, la finale de ce spondée attire volontiers l'appui, qui se trouve alors sur la 2e note.

Pourtant, la solution rythmique est souvent très délicate : il faut examiner la forme mélodique, les notes modales, le contexte musical, etc. ; et, même après cet examen, la décision peut rester facultative.

Pour chacune des incises suivantes, il faudrait un commentaire ; il nous est impossible de nous arrêter à ces détails, quelques brèves indications suffiront.

Fig. 460.

796. — Ex. *Símile est.* — Rien n'empêche ici de rythmer le spondée *régnum,* c'est-à-dire de placer l'ictus sur la deuxième syllabe : les quatre notes récitatives à l'unisson ne révèlent aucune préférence mélodique.

Ce rythme vaut mieux que le suivant :

Fig. 461.

Rien, il est vrai, ne proscrit absolument ce dernier procédé; mais il manque de souplesse, d'envolée; l'allure récitative et naturelle du premier est préférable.

797. — Il arrive parfois qu'il y a pour la même incise plusieurs rythmes aussi légitimes l'un que l'autre. C'est le cas des deux exemples suivants, *De manu* et *Ecce véniet.*

Ces deux dernières cadences vont nous servir à compléter notre pensée et notre enseignement sur la place des ictus.

798. — Ex. *De manu.* — Le premier mouvement de l'artiste grégorien qui possède bien son répertoire sera, en face du mot *liberávit*, une réminiscence de la cadence si souvent citée dans les pages précédentes; et il rythmera le mot *liberávit* comme le mot *adjútor :*

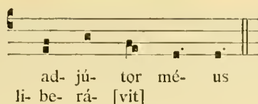


Fig. 462.

La mélodie elle-même, par sa chute sur le *mi*, l'invite du reste à cette marche rythmique ; il peut très bien suivre cette impulsion.

Par ailleurs, aucune loi positive ne proscrit le rythme binaire :

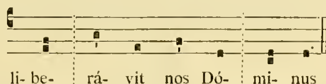


Fig. 463.

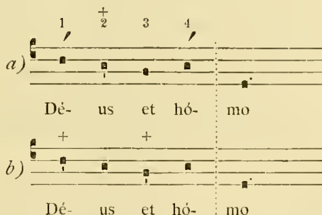
qui semble indiqué par la forme dactylique *liberávit nos*, et fait bien ressortir l'idée exprimée par le mot *nos.* — Il y a liberté ; mais au point de vue artistique, nous préférons de beaucoup la première.

799. — Ex. *Ecce véniet.* — Le rythme de cette incise est au moins aussi douteux.

Conformément à la règle des mots-rythmes, l'ictus a été mis sur la deuxième syllabe du mot spondaïque. Soit !

Cependant, nous le répétons, il y a, dans certaines conjonctures mélodiques, plusieurs manières très légitimes de rythmer la même incise, sans qu'il soit possible de déterminer d'une façon certaine quelle est la meilleure. Cela dépend du point de vue où l'on se place. Et c'est ici le cas.

800. — Au lieu de rythmer :



on pourrait chanter :

Fig. 464.

et de bonnes raisons peuvent être produites en faveur de ce dernier rythme :

1° Ces deux notes *la* et *fa* sont modales, l'antienne est du premier mode;

2°, et cette seconde raison est très forte, cette même cadence musicale a été rythmée ci-dessus, fig. 459, comme il suit, avec un mot dactylique :

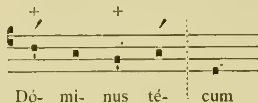


Fig. 465.

et ici cette marche rythmique est la seule légitime.

Il semble que la même mélodie devrait entraîner le même rythme :

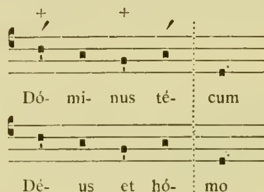


Fig. 466.

801. — Pourquoi dès lors ne s'impose-t-il pas?

Parce que le rythmicien ne peut être absolument lié par les formules mélodiques que si elles sont *vraiment typiques*, *stables*, *inamovibles*, et ce n'est pas le cas ici. Ces quatre notes, *la*, *sol*, *fa*, *sol*, ne sont en réalité qu'une sorte de passe-partout récitatif souple, variable, employé çà et là dans le cours des antiennes, et dont la sonorité modale est susceptible de varier avec le contexte musical. Or, justement, la place des ictus, et, s'il y a accompagnement, la place des accords sont de nature à préciser l'esprit, le sens qui convient à chacun de ces passages, par eux-mêmes indécis.

Reconnaissons pourtant que dans ces deux incises le même « récitatif » *la*, *sol*, *fa*, *sol*, aboutit à la même cadence, *ré*, ce qui est significatif.

802. — Si maintenant on veut faire appel à des arguments intrinsèques, tirés de la mélodie elle-même et de son contexte, il est possible d'en mettre en avant pour justifier l'un et l'autre rythme.

En effet, l'intonation qui précède cette petite incise se fait remarquer par la présence constante du *si naturel :*



Fig. 467.

Quelques musiciens, à l'oreille perspicace, moderne, tendre, trouveront peut-être un peu dur, après tous ces *si*, un appui rythmique si voisin sur le *fa ;* il ne leur est pas interdit de profiter du mot spondaïque et de son rythme spontané, naturel, pour poser l'ictus sur le *sol*, et éviter, par là-même, ce qui peut leur paraître sinon un triton, du moins une dureté. Pour eux, cet adoucissement mélodique continue le caractère de l'incise initiale, et harmonise les deux parties qui composent cette phrase. Puis, le mot *Déus* est rythmé, etc.

C'est un point de vue qui peut se défendre.

Par ailleurs, d'autres musiciens feront remarquer que, même dans l'intonation,

1° tous les appuis rythmiques tombent sur le *la*, sauf le troisième sur *ut ;*

2° tous les *si* naturels sont des notes de transition,

en sorte que, pour bien lier et bien harmoniser la seconde incise avec la première, il n'y a qu'à continuer les appuis sur les notes modales *la* et *fa :*

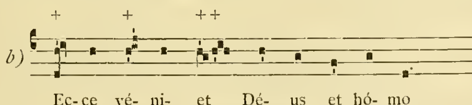


Fig. 468.

Cette manière d'envisager cette phrase est très légitime aussi.

803. — Les mêmes considérations s'appliquent également à l'incise suivante de l'antienne *Euge serve bone*, adaptée à la même mélodie :

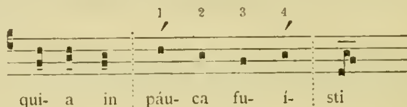


Fig. 469.

804. — Ces différences d'appréciation proviennent de la manière d'analyser, d'écouter les phrases musicales de ce genre. Le même maître de chapelle, il faut bien le dire, peut, selon le *jeu* qu'il tirera au clavier de son cerveau, juger successivement très acceptables ces deux manières de rythmer. Seulement, pratiquement, il doit choisir.

Lorsqu'en effet, et ce sera notre dernier mot pour en finir avec ce sujet délicat, le rythmicien ou le maître de chœur, après avoir bien pesé le pour et le contre de tel ou tel rythme, aboutit *théoriquement* au doute, il doit *pratiquement* se déterminer pour un rythme précis ; il y va de la netteté de l'exécution, sans parler de l'accompagnement qui réclame absolument une décision. Il faudrait être bien peu musicien, et n'avoir guère souci de l'art et de sa perfection, pour affirmer qu'il importe peu que, dans un grand chœur, les uns chantent l'incise *a)*, les autres l'incise *b)* ; le résultat d'une telle négligence ne peut être que désordre et confusion.

ARTICLE 5. — CINQ SYLLABES ET PLUS ENTRE DEUX GROUPES.

805. — Malgré l'intérêt pratique de ces analyses, il faut savoir se borner : les principes rythmiques ont été posés, il suffit de les appliquer dans les cas nouveaux qui se présentent, à savoir ceux de cinq syllabes et plus entre deux groupes.

§ 1. — Cinq syllabes entre deux groupes.

806. — Le nombre de syllabes isolées augmente encore ; aussi se multiplient les divers arrangements et combinaisons d'accents toniques, d'accents secondaires, de finales de mots, sur lesquels s'appuie le musicien pour fixer la marche rythmique de la

mélodie. Nous pourrions ici distinguer 12 à 14 groupements. Au milieu de ce qui pourrait paraître d'abord un embarras, parfois un vrai dédale, il est presque toujours aisé de procéder à coup sûr dans cette opération. On va en juger par les quelques exemples donnés brièvement ci-dessous.

On se bornera à deux groupes seulement :

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes;

2e Groupe. — Accents sur la 2e et la 4e syllabes.

1er Groupe. — Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes.

		1	+ 2	3	+ 4	5	
Ant. Deus Deus meus.		Dé-	us	Dé-	us	mé-	us
» Appropinquábat.	Appro-pinquá-bat	áu-	tem	dí-	es	fé-	stus
» Ancílla dixit.	An-	cíl-	la	dí-	xit	Pé-	tro
» Majórem caritátem.	Ma-	jó-	rem	cá-	ri-	tá-	tem
» Lápides pretiósi.	Lá-	pi-	des	pré-	ti-	ó-	[si]

Fig. 470.

807. — Rien de plus simple à rythmer que toutes ces incises : appliquez-vous à *rythmer* tous les *mots*, et vous aurez rythmé *l'incise;* vous tomberez juste. Ceci fait, vous remarquerez l'accord parfait qui existe entre *mots*, *mélodie* et *rythme :*

Tous les *accents toniques* sont : à *l'aigu* dans la mélodie, et à *l'élan* dans le rythme;

toutes les *finales* de mots sont : au *grave* dans la mélodie, à *la retombée* dans le rythme.

Tous les ordres sont donc ici dans une parfaite harmonie : ordre mélodique, ordre dynamique, ordre quantitatif, ordre rythmique.

La *chironomie ondulante*, nous le verrons plus loin, reproduit merveilleusement à son tour la gracieuse allure de ces incises.

808. — *Exceptions.* — Mais encore ici, si un type mélodique se présente et demande l'abandon du rythme des mots, il faut se soumettre à la mélodie, car nous sommes en pleine musique.

Voici un exemple de cinq syllabes où la disposition des accents toniques est exactement la même que dans les incises précédentes.

Si nous *rythmons les mots*, comme ci-dessus, nos aurons :

+ +
1 2 3 4 5
Ant. Montes et colles.
can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem

Fig. 471.

ce qui, en soi, n'est pas mauvais du tout; et cependant, ce rythme ne doit pas être choisi, parce que nous retrouvons ici le type mélodique très commun, dont voici quelques incises :

1 2 3 4 5
Ant. Montes et colles. can- tá- bunt có- ram Dé- o láu- dem
» Joánnes autem. in vín- cu- lis ó- pe- ra é- jus
1 2 3-4 5
» Spíritu principáli (1). con- fír- ma cor mé- um Dé- us
1-2 3-4 5
» Hi novissimi. di- é- i et aés- tus
etc.

Fig. 472.

Les groupements des notes dans ces deux dernières incises sont loin, nous le savons, d'être une exception; ils indiquent avec clarté ce que doit être le rythme dans le cas où le texte est chanté syllabiquement; il n'y a pas à hésiter.

(1) Première édition de l'Antiphonaire vatican, avant la réforme de Pie X.

2e Groupe. — *Accents sur la 2e et la 4e syllabes.*

809. — Cet arrangement des accents toniques amène la *coïncidence de l'accent et de l'ictus :*

\+ \+
1 2 3 4 5

Ant. Ait latro. quid fé- cit : Me- mén- to mé- i : Dó- mi- ne

» Praecéptor. cé- pi- mus : in vér- bo áu- tem : tú- o

» Cum esset sero. mé- di- o : et dí- xit é- is : Pax vó- bis

» At Jesus convérsus. dí- xit : : Con- fí- de fí- li- : a (1)

Fig. 473.

Nous nous bornerons à ces quelques exemples.

§ 2. — Plus de cinq syllabes entre deux groupes.

Si nous abordons des textes plus longs, ils permettent souvent une application facile des règles que nous avons données ci-dessus.

(1) Plus haut, p. 515, fig. 447, nous basant sur le nombre des syllabes isolées et le rythme normal des mots spondaïques, nous avons rythmé ainsi l'incise suivante *Confíde fíli*, malgré sa parenté évidente avec l'incise *Confíde fília* :

\+ \+
1 2 3 4

Ant. Dixit Dóminus. para-lý-ti-co : Con- fí- de fí- : li

Fig. 474.

Ceux qui voudraient unifier les deux rythmes, sont libres de le faire. Question de goût.

810. — C'est ainsi que dans l'antienne suivante, de neuf syllabes, vous pouvez rythmer tous les mots :

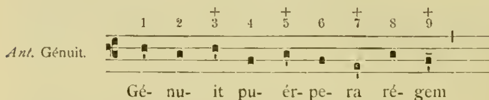


Fig. 475.

811. — De même, les deux incises suivantes, que nous connaissons déjà, et qui ont respectivement sept et six syllabes isolées :

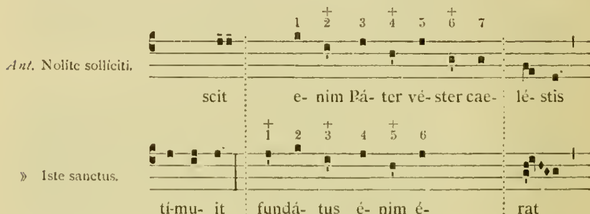


Fig. 476.

812. — Au contraire, les mélodies suivantes s'appuient, de par la ligne mélodique, tantôt sur des mots-temps *(Ecce, nomen, etc.)*, tantôt sur des mots-rythmes *(Dómini, Emmánuel, etc.)* :



Fig. 477.

(1) Le mot *in* n'est pas dans Hartker.

ARTICLE 6. — REMARQUES GÉNÉRALES SUR LE RYTHME DES INCISES GRÉGORIENNES.

813. — Parvenus au terme de cette longue analyse, nous voulons dégager de tout ce qui précède quelques remarques générales, déjà faites rapidement à propos de tel ou tel exemple, mais qu'il nous plaît de formuler une dernière fois, de façon explicite, en manière de corollaires.

§ 1. — Stabilité de l'ordre rythmique, et modifications dans l'ordre intensif.

1er Exemple. — Les incises du type Scit enim Pater vester.

814. — Les incises *Scit enim Páter véster* et *Fundátus énim érat*, que nous venons de rappeler, n° 811, ont déjà été étudiées ci-dessus en détail (1). On sait que le dessin mélodique impose par lui-même le rythme adopté, quelles que soient la force ou la faiblesse des syllabes qui correspondent aux notes.

Les principes d'adaptation des paroles à ce genre de mélodie ont été également exposés; ici il est à propos d'en montrer l'application par des exemples concrets, bien propres à faire ressortir avec quelle liberté le compositeur grégorien en use avec ce thème musical, quant à la place des accents toniques et, par suite, de l'intensité.

815. — Dans les incises *Scit enim* et *Fundátus*, les touchements rythmiques sont presque tous faibles, les élans forts, à cause des paroles latines qui s'ajustent si exactement à la forme mélodique et rythmique.

Mais rien n'exige absolument que toujours soient fortes les notes aiguës, et toujours faibles les notes graves.

816. — Voici une incise, même motif mélodique, où la pénultième faible du mot *dírige* correspond à une note aiguë, et l'accent

(1) Chap. VIII, art. 2, § 1, p. 315-324.

du même mot à une note relativement grave. La marche mélodique impose son rythme ; les ictus demeurent aux mêmes places :



Fig. 478.

Comparez avec l'incise semblable de l'antienne *Iste sanctus :*

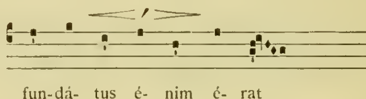


Fig. 479.

Rien pour cela n'est changé dans *l'ordre rythmique;* seul, *l'ordre intensif* reçoit une légère modification, afin de se conformer à l'accentuation tonique du mot *dírige.*

817. — De même dans le passage suivant :

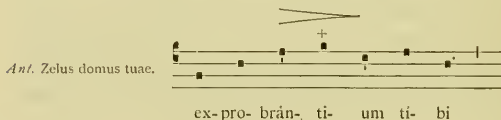


Fig. 480.

818. — Autre exemple d'une marche mélodique analogue, avec cette fois, accent tonique sur les appuis rythmiques :

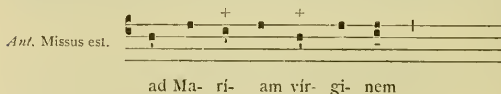


Fig. 481.

819. — Le même dessin mélodique se trouve dans des antiennes du 1er et du 2e modes où tous les accents toniques ou secondaires

correspondent encore avec les ictus rythmiques, sans que la marche du rythme subisse la moindre modification :



Fig. 482.

tant il est vrai que, seul, le dessin mélodique détermine le rythme dans ces sortes d'incises.

820. — Au contraire, dans l'antienne suivante, également du 2e mode, chaque mot est soigneusement rythmé et les accents correspondent aux notes aiguës :



Fig. 483.

821. — Nous l'avons dit ailleurs (2) : avec des paroles françaises, la place de l'intensité serait modifiée, le rythme demeurerait intact :



Fig. 484.

(1) Sur la ponctuation littéraire et musicale de cette antienne, cf. DOM DE STE BEUVE, *Rev. Grég.* 1923, p. 222-224.

(2) Chap. VIII, art. 2, § 1.

2e Exemple. — Une cadence du Ier mode.

822. — Les cadences suivantes, déjà étudiées, p. 511-514, sont de nouveau présentées au lecteur afin qu'il étudie lui-même la place des accents et des ictus. Trois remarques seulement :

1° presque toujours les accents coïncident avec les notes graves du dessin mélodique, et celles-ci sont toujours marquées de l'ictus (*fa, mi, ré*), sauf la dernière note, *ré*, en cas de cadence dactylique, incises 4 et 10 ;

2° huit fois les notes *fa, sol,* sont réunies en *podatus* long sur une même syllabe, incises 8 à 15 ;

3° enfin les quatre notes *fa, sol, mi, fa,* sont contractées en un *torculus resupinus* long sur une même syllabe, incise 16.

1) *Ant.* Quid hic statis. — di- xé- runt : Né-mo nos con- dú- xit

2) » Deus a Líbano. — é- jus sic- ut lú-men é- rit

3) » Tu autem. — ós- ti- o ó- ra Pá-trem tú- um

4) » Lex per Móysen. — vé- ri- tas per Jé- sum Christum fá-cta est

5) » Dómine puer. — é- go vé- ni- am et cu- rá- bo é- um

6) » Cor mundum. — ín- no- va in vis-cé- ri- bus mé- is

7) » Prophétae. — salvató- rem de Vír-gi- ne Ma- rí- a

8) *Ant.* Dóminus Deus.
et í- de- o non súm con- fú- sus

9) » Laudáte Deum.
cae- ló- rum, et á-quae ó- mnes

10) » Levábit.
congregá- bit di- spér- sos Is-ra- el

11) » Omnes qui.
ad Jé- sum, et sa- na- bán- tur

12) » A porta ínferi.
Dó- mi- ne á- ni- mam mé- am

13) » Cum facis.
quid fá- ci- at déx- te- ra tú- a

14) » In patiéntia.
pos- si- dé- bi- tis á- ni- mas vé- stras

15) » Qui non cólligit.
mé- cum cón- tra me est

16) » Apértis thesáuris.
mýr-rham al- le- lú- ia

Fig. 485.

823. — Le rendement rythmique *spontané* de ce dessin ne peut pas être autre.

Sans doute, sur ce même matériel mélodique, vous pouvez librement distribuer les ictus rythmiques, la force, la durée au gré de vos caprices, en faire une suite de mesures à trois temps, à cinq temps, avec agrément de syncopes, de brisures rythmiques, etc.

Mais, ce faisant, vous forcerez la nature de cette mélodie, vous la torturerez, vous la mettrez sur le chevalet pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas naturellement.

Or, le cœur de cette cantilène bat le mouvement rythmique que nous avons indiqué; la douce mélopée grégorienne, « *omnino naturalis* » dit un ancien, ne prend jamais ces violents moyens d'expression; son rythme se conforme à son inclination, à son tempérament, et lui obéit sans hésitation; entre la mélodie et son rythme, jamais de secousse, jamais de heurt : l'harmonie la plus parfaite règne entre les deux ordres.

§ 2. — Nécessité pour le rythmicien de bien connaître le répertoire grégorien.

824. — L'incise mélodique que nous venons d'étudier nous donne l'occasion de faire, en finissant, pour la dernière fois, une remarque très importante, et dont nous avons vu maintes fois la preuve au cours des chapitres précédents : c'est la nécessité, pour bien rythmer, d'avoir la science parfaite de la mélodie grégorienne, et pour bien chanter, de posséder une édition pratique pourvue de toutes les indications nécessaires.

825. — Il est bon, il est légitime d'appliquer le plus souvent possible l'une ou l'autre des grandes règles rythmiques exposées ci-dessus :

a) rythme de la mélodie elle-même,
b) rythme des mots,
c) coïncidence de l'accent et de l'ictus,
d) rythme de l'incise.

Mais nous ne saurions trop le répéter : une science foncière de tout le répertoire grégorien est absolument nécessaire au rythmicien, à cause des *types mélodiques qui imposent leurs formes rythmiques* arrêtées, en dépit des textes et de leur accentuation.

Ces *types* ont un rythme objectif, parfaitement défini, *musical* et non plus strictement verbal, qu'on ne saurait transgresser sans aller contre la pensée des vieux maîtres; les synérèses des textes trop courts, toujours aux mêmes places de la mélodie, révèlent

l'ossature rythmique fixe de ces incises, qui s'impose naturellement aussi dans les cas syllabiques.

Mais ces types, il faut les connaître. Dès lors, sans la science parfaite du répertoire grégorien, des erreurs graves sont inévitables; ou du moins on s'empêtre dans des difficultés qui paraissent insolubles, inextricables.

Qu'on en juge par ce dernier exemple :

Antiennes du 4e mode en A. — *Deuxième incise.*

		1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	1)	ut	sé-	de-	at	cum	prin-	cí-	pi-	bus
A	2)	cá-	put	Jo-	án-	nis	Ba-	ptí-		stae
A	3)		quín-	que	míl-	li-	a	hó-	mi-	num
A	4)		per	te	nó-	bis	a-	pér-	tae	sunt
A	5)		de-	scen-	dé-	bat	de	caé-		lo
A	6)		cáu-	sam	á-	ni-	mae	mé-		ae
B	7)	ad	Dó-	mi-	num	ad-		spí-	ci-	am
B	8)	in	dó-	mum	tú-	am		Dó-	mi-	ne
B	9)	dum	in-	ve-	ní-	ri		pót-		est
B	10)	in	ju-	bi-	la-	ti-		ó-		ne
B	11)		éx-	ci-	ta	pot-		én-	ti-	am
B	12)		qua-	si	u-	ni-		gé-	ni-	tum
B	13)		sal-	va-	tó-	rem		mé-		um
B	14)		et	nó-	li	tar-		dá-		re
C	15)	in-	í-		qui-	tas		tér-		rae
C	16)	sur-	ré-		xit	in		nó-		bis
C	17)		in		mu-	li-		é-	ri-	bus
C	18)		pro-		phé-	ta		má-		gnus

Fig. 486.

Essayons de rythmer cette mélodie :

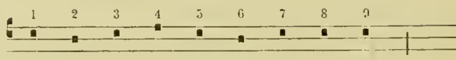


Fig. 487.

826. — D'abord que dit-elle, que « sonne »-t-elle rythmiquement? Tout ce qu'on veut.

De fait, elle n'est pas du genre de ces mélodies qui s'imposent nettement avec leur rythme, comme celle qui a été décrite ci-dessus :

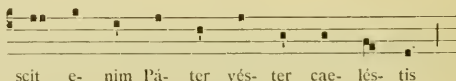


Fig. 488.

et que les paroles encadrent avec tant de bonheur.

En effet, je puis rythmer :

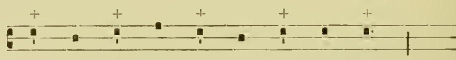


Fig. 489.

et cet enroulement de la mélodie autour de la corde récitative *ré* n'est pas sans grâce.

Je puis encore rythmer :



Fig. 490.

ce qui est fort joli.

Et encore :

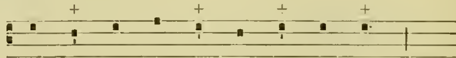


Fig. 491.

ce qui n'est pas sans attrait.

Bref, assez d'essais; cette mélodie, par elle-même, ne réclame aucun rythme précis, décisif : souple, malléable, elle se prête à toutes sortes de combinaisons rythmiques.

827. — Sans doute, le texte viendra au secours du rythmicien, qui sera plus heureux qu'avec la mélodie pure?

Soit le premier texte du tableau ci-dessus, fig. 486.

Appliquez à cette mélodie le plus fécond, le plus artistique de nos principes rythmiques : *rythmez les mots;* vous obtenez les résultats suivants, ictus sur les syllabes 2, 4, 7 et 9 :

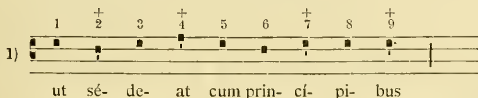


Fig. 492.

En soi, rien ne s'oppose à cette disposition, bien qu'elle ne soit pas merveilleuse comme résultat musical.

Prenez maintenant le deuxième texte du même tableau, et appliquez le même principe : *rythmez les mots :*

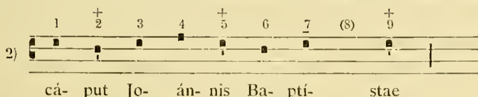


Fig. 493.

et vous avez les ictus sur les syllabes 2, 5, 9.

Le troisième texte, traité de même,

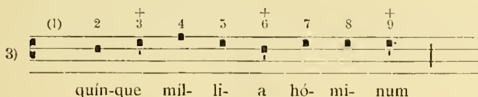


Fig. 494.

amène les ictus sur les syllabes 3, 6, 9.

Trois textes, trois rythmes ; un quatrième, un cinquième texte vous conduirait à de nouveaux rythmes.

Si, abandonnant le principe de *rythmer les mots*, vous avez recours à la règle de la *coïncidence des accents et des ictus*, vous arrivez également à des divergences de rythme pour chaque texte.

Si vous mélangez les deux principes, passant de l'un à l'autre selon la variété des textes, même résultat : confusion, bariolage ridicule de rythmes contradictoires pour une même mélodie !

828. — Le texte n'est-il donc pas toujours un guide infaillible, sur lequel le rythmicien est en droit de compter pour établir la marche de sa mélodie?

Nous en doutons très fort! une telle liberté des textes sur une même mélodie en dit long sur la théorie du rythme oratoire pur.

Mais comment se tirer d'affaire en pareille impasse?

829. — Rien de plus facile de rythmer ces mélodies syllabiques, à l'aide de *la même mélodie, appliquée à des textes plus courts*, exigeant des synérèses musicales sur des syllabes fixes, toujours les mêmes.

La section B de notre tableau, p. 537, donne un premier renseignement : les notes 5 et 6 sont réunies en *clivis* sur une seule syllabe : donc, dans les textes syllabiques, la note 5 portera toujours un ictus rythmique, quelle que soit la syllabe qui lui correspond. De plus, un ictus rythmique ne peut pas trouver place sur la note 4, puisque deux appuis rythmiques ne peuvent pas naturellement se suivre.

La section C du même tableau confirme d'abord la réunion des notes 5 et 6 et ensuite nous montre celle des notes 2 et 3. Nous voilà définitivement fixés sur le rythme de toutes nos incises syllabiques :

1 2 3 4 5 6 7 8 9

A

ut sé- de- at cum prin- cí- pi- bus

B

ad Dó- mi- num ad- spi- ci- am

C

in- í- qui- tas tér- rae
pro- phé- ta má- gnus

Fig. 495.

Il n'y a pas à hésiter, il n'y a qu'à se laisser conduire par la musique et par les manuscrits.

830. — Il y aurait beaucoup à dire sur l'application des différents textes à cette incise musicale; ce n'est pas le lieu : le petit tableau publié ici pourra servir de sujet de méditation aux lecteurs qui s'intéressent à nos études. Nous renvoyons à la *Revue Grégorienne*, 1924, pp. 41-57, où l'incise a été étudiée avec quelque détail (1). On y verra comment elle se raccourcit au besoin, lorsque le texte est décidément trop court; le compositeur, contraint par la pénurie de syllabes à *modifier la mélodie*, supprime alors une note, et groupe un peu différemment celles qui lui restent. Nous ne pouvons entrer ici dans toutes ces considérations. Il nous suffit de constater que les synérèses restent aux mêmes places, et donc que l'incise *garde son type rythmique*, tant que la mélodie conserve son intégrité, son type mélodique.

831. — Dans le cas particulier que nous étudions, les signes rythmiques des manuscrits ne sauraient-ils pas nous aider, sans le recours aux synérèses? ou du moins ne confirmeraient-ils pas ce que nous apprenons de ces synérèses?

Non. Voici la notation de Hartker pour la première incise du tableau :

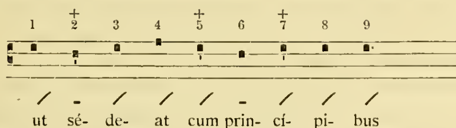


Fig. 496.

832. — On le voit, les notes ictiques, 2 et 5, les plus difficiles à trouver, ne sont surchargées d'aucun signe rythmique particulier : sans doute Hartker pensait que le rythme de ces antiennes était bien connu, ou que du moins les incises avec synérèses suffiraient aux chantres de son monastère pour se tirer d'affaire. Aujourd'hui il ne faut plus compter sur cette science du chant grégorien pour l'immense majorité de nos chanteurs et de nos chanteuses;... il est nécessaire de les guider par des indications supplémentaires.

(1) Cf. aussi, *Monographies Grégoriennes*, n° VII.

Les membres de nos scholae et maîtrises ne sont pas tenus de savoir où poser en principe tous les appuis rythmiques, surtout dans le chant syllabique; mais ils sont tenus de chanter correctement. Comment le feront-ils sans indications spéciales?

La même nécessité s'impose *a fortiori* pour les accompagnateurs, car une édition vraiment pratique doit leur indiquer la place de leurs accords.

§ 3. — Objectivité de nos signes rythmiques.

833. — Une dernière remarque : c'est la sécurité qui naît de nos longues comparaisons et de nos analyses minutieuses, quant à la place des ictus rythmiques.

Sans doute, quelques-uns sont douteux; il y a liberté, nous l'avons dit; mais, même dans ce cas, nous n'avons pas manqué d'indiquer les raisons objectives sur lesquelles repose notre choix (1).

Les autres, et c'est le très grand nombre, sont absolument certains pour quiconque est musicien. A la vérité, ces derniers ne sont pas tous formellement dans les manuscrits; mais aucun des signes de ponctuation rythmique employés dans l'édition vaticane, y compris les « blancs » et toute la hiérarchie des barres, ne se voit non plus dans les manuscrits (2)!

On voudra bien reconnaître que nos appuis rythmiques découlent de façon certaine de la structure mélodique, du groupement neumatique, ou du rythme normal des mots latins. Tout cela est parfaitement objectif, et a le droit de faire loi.

Là encore, nous n'inventons rien; tout notre travail consiste uniquement à reconnaître le rythme naturel des mélodies grégoriennes, et à l'indiquer, par des signes spéciaux, à tous ceux — et ils sont légion — qui n'ont pas le loisir de se livrer à ces patientes et laborieuses recherches, mais qui ont le droit d'interpréter avec goût et intelligence, et dans leur forme authentique, les formules inspirées et si riches de vraie beauté, dans lesquelles l'Eglise a voulu envelopper sa prière officielle.

(1) Cf. *Monographies Grégoriennes*, n° III, *Le chant « authentique » du Credo*, p. 27.

(2) Cf. Notre *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité.*

CHAPITRE XI.

LA PÉRIODE.

MEMBRES ET PHRASES (1).

834. — Après l'étude des *mots isolés* (ch. III, IV, V, VI),
après l'étude des *incises* (ch. VII, VIII, IX, X),
vient l'étude des *membres* et des *périodes;*
et nous parvenons ainsi au terme de cette longue analyse.

835. — Nous parlons de *membres;* mais déjà on connaît ce qu'est le membre, car *l'incise* n'est qu'un petit membre, nous l'avons insinué plusieurs fois; et tout ce qui a été dit de *l'incise*, de sa formation, de l'unité de ses éléments, s'applique exactement aux membres. Il n'y a pas à y revenir.

836. — Aussi bien s'agit-il désormais moins de l'étude *intrinsèque* des membres isolés, que de l'*union des membres entre eux*, dans la grande unité de la phrase.

On a pu remarquer en effet que, dans les exemples donnés dans les précédents chapitres, rien n'est achevé : sens littéraire, sens mélodique, développement dynamique, tout reste incomplet, en suspens; tout demande un complément. A cela rien d'étonnant; nous n'avons étudié que des membres, des tronçons de phrase. Pour constituer la *période*, il faut réunir les membres entre eux et leur infuser une commune vie. L'être mélodique et rythmique se trouvera ainsi constitué dans son intégrité.

Avec la période, nous arrivons au faîte de l'édifice rythmique que nous nous efforçons de construire. Tout ce que nous avons étudié jusqu'ici : les temps premiers, les temps composés, le

(1) Le chap. XI est presque entièrement extrait du VIIe vol. de la *Paléogr. Mus.*, pp. 244-249 et 258-297. Ces pages retrouvent ici leur vraie place; car, lorsqu'elles ont été écrites il y a vingt ans passés, elles étaient destinées au *Nombre Musical;* ce n'est que sur la demande instante de nombreux amis, à qui nous les avions alors communiquées, qu'elles ont été insérées dans la *Paléographie*, comme complément à l'enseignement sur le rythme du mot latin.

rythme élémentaire des mots, le rythme plus large des incises et des membres, tout cela n'avait qu'un but : nous conduire au *seul vrai grand rythme*, celui de *la phrase* et de *la période.*

837. — L'étendue de la phrase, dans le chant grégorien, est extrêmement variable : il y a des phrases longues, très longues, d'autres courtes, très courtes.

Nous disons *très courtes*, car un membre, une simple incise peut, à elle seule, constituer une petite phrase. Mais ce n'est pas l'ordinaire : la phrase grégorienne se compose le plus souvent de deux, trois, quatre, cinq membres et plus.

838. — Dès lors il importe à une bonne exécution de savoir :

a) comment *distinguer* chacun des membres ;

b) comment les *unir*, afin de parvenir à l'unité de la phrase.

La réponse à ces deux questions formera la division et le contenu de ce chapitre, qui, pour la pratique, est d'une importance capitale.

ARTICLE 1. — DISTINCTION DES MEMBRES.

§ 1. — Les pauses ou coupes, causes extrinsèques de distinction.

A) Phrase d'un seul membre.

839. — Lorsqu'une phrase grégorienne ne se compose que d'*un* membre, il est clair que la fin de ce *membre-phrase* se fait sentir par le seul fait qu'il y a *pause*, arrêt, au terme de la petite antienne.

Dans le cours des phrases suivantes (1), il n'y a pas apparence de pause, de coupe, de division ; elles se chantent *cursim*, d'un bout à l'autre. Elles servaient autrefois de refrain, vif, alerte, après chaque verset de psaume ; on les rencontre surtout dans le *Psautier*.

(1) Nous aurions à proposer, sur la chironomie employée dans ce chapitre, comme dans les précédents, beaucoup de variantes de détail *ad libitum*; il est préférable de les omettre, pour ne pas disperser l'attention. On verra, au ch. XIV, la grande liberté que nous laissons au chef de chœur dans le choix de sa chironomie.

Fig. 497.

B) Phrase de deux membres.

840. — Même unité à l'intérieur de chacun des membres entrant dans la composition d'une phrase. La pause, la coupe à la fin de chaque membre est l'une des causes extrinsèques les plus efficaces de distinction. La pause les distingue en autant de sections, et, par là-même, donne à chacun une existence propre, une réelle unité, d'ordre inférieur à l'unité de la phrase, mais supérieur à l'unité du rythme-mot.

(1) Celles de ces antiennes qui ne sont pas dans l'Antiphonaire romain se trouvent dans l'Antiphonaire monastique ou dans le Responsorial.

Une coupe au centre d'une phrase détermine aussitôt *deux* incises ou membres :

Phrase
1er membre 2e membre
Ant.
Il- lu-mi- ná- ti- o mé- a, et sá- lus mé- a Dó- mi- nus.

Phrase
1er membre 2e membre
Ant.
I- sta est spe- ci- ó- sa in- ter fí- li- as Je- rú- sa- lem.

Phrase
1er membre 2e membre
Ant.
In pa- ti- én- ti- a vé-stra pos-si-dé- bi- tis á-ni-mas véstras.

Phrase
1er membre 2e membre
Ant.
Haec est vír-go sá-pi- ens, et ú- na de nú-me- ro pru- dén-tum.

Phrase
1er membre 2e membre
Incise Incise Incise Incise
Ant.
Annunti- avé-runt ópera Dé- i, et fácta é-jus intellexé- runt.

Fig. 498.

841. — La longueur de chaque membre, dans cette dernière antienne, autorise une subdivision rythmique après les mots *annuntiavérunt* et *éjus*, mais sans pause proprement dite, le temps de cette pause étant rempli par la seconde note de la clivis ; cette clivis forme une sorte de coupe rythmique *féminine*.

Il y a donc deux espèces de coupe : la coupe *masculine* ou *ictique*, et la coupe *féminine* ou *postictique* (1).

842. — Notons en passant que cette subdivision rythmique partage le membre en deux incises.

Encore que souvent, comme nous l'avons dit, incise et membre se confondent, et qu'il soit assez difficile de tracer théoriquement entre l'une et l'autre une ligne très nette de démarcation, on pourrait donc d'une certaine manière les distinguer.

Incise et membre ont de commun de former une *unité rythmique* plus ou moins importante; l'incise est tantôt membre, tantôt seulement *pars membri*, formant alors une unité plus restreinte, moins complète que le membre proprement dit, comme une sorte de subdivision logique des membres un peu longs. Toutefois, la différence n'est pas telle qu'il y ait lieu de les étudier séparément; pratiquement, on peut les assimiler et les ranger dans la même catégorie.

C) Phrase de trois membres.

843. — *Deux* pauses ou coupes, au centre d'une phrase, déterminent *trois* incises ou membres.

Phrase

1er membre — 2e membre

Ant. Se-cúndum mul-ti-tú-di-nem mi-se-ra-ti- ó-num tu- á-rum Dómi-ne,

3e membre

dé- le in- iqui- tá- tem mé- am.

Phrase

1er membre — 2e membre — 3e membre

Ant. Be-ne ómni- a fé- cit : súrdos fé- cit audí- re, et mú-tos lóqui.

(1) 1er vol., p. 78, nos 132, 133, 134.

Phrase

1er membre 2e membre 3e membre

Ant.

Sérve bó-ne et fi-dé- lis, íntra in gáudi- um Dómi-ni tú- i.

Phrase

1er membre 2e membre 3e membre

Ant.

Dí-xit Dó-mi-nus Dó-mi-no mé- o : Sé-de a déx-tris mé- is.

Phrase

1er membre 2e membre 3e membre

Ant.

Mé-cum e-nim hábe- o custódem córpo-ris mé- i, Ange-lum Dómi-ni.(1)

Phrase

1er membre 2e membre 3e membre

Ant.

In týmpano et chó-ro, in chórdis et órgano laudá-te Dé- um.

Fig. 499.

D) Phrase de quatre membres.

844. — Enfin *trois* coupes au centre d'une phrase la divisent en *quatre* membres, ou, si l'on veut, en quatre incises et en deux membres. Nous n'examinons pas ici, nous le répétons, ce qui distingue l'incise du membre, mais bien plutôt leur caractère commun, à savoir l'existence propre, l'unité réelle conférée à chacune des divisions de la phrase par le seul fait de la coupe. C'est à ce point de vue spécial que nous nous plaçons en ce moment, sans nous attarder à discuter sur les mots.

Les antiennes de quatre membres ou incises sont très nombreuses ; on en trouve à chaque page dans l'Antiphonaire.

(1) La version vaticane ne traduit pas Hartker, nous l'abandonnons ici.

1er membre

1re incise — 2e incise

Ant. Sé-men cé-ci-dit in tér-ram bó-nam, et át-tu-lit frú-ctum,

2e membre

3e incise — 4e incise

á-li-ud centé-si-mum, et á-li-ud se-xa-gé-simum.

Fig. 500.

Ces périodes sont vraiment parfaites : « Pour être parfaite, dit Cicéron, une période doit se composer de quatre parties distinctes qu'on appelle membres. C'est cette *période carrée* qui remplit le mieux l'oreille. Cependant, il faut quelquefois ou franchir ces limites ou rester en deçà, suivant les besoins de l'oreille (1) ».

845. — Voici un autre exemple où les incises s'allongent et deviennent de vrais petits membres :

1er membre

1re incise — 2e incise

Ant. Qui me con-fés-sus fú-e-rit co-ram ho-mí-ni-bus,

2e membre

3e incise — 4e incise

con-fi-té-bor et é-go é-um co-ram Pá-tre mé-o.

Fig. 501.

846. — Il existe des pièces musicales de plus de quatre membres; il suffit à notre but d'avoir montré comment les coupes divisent les phrases en sections distinctes.

(1) *Or.* LXVI.

847. — Est-il besoin de rappeler que la *pause*, considérée à ce point de vue restreint et *extrinsèque*, ne saurait à elle seule organiser et constituer le membre dans sa perfection. Il ne suffit pas, en effet, pour atteindre ce but, de chanter vaille que vaille chacun des membres d'une phrase et de bien détailler les pauses qui les limitent ; non, en réalité, chaque membre, avant de parvenir à sa pause, doit, à mesure qu'il se déroule, se révéler dans son unité au moyen des liens animés intrinsèques, *littéraires*, *mélodiques*, *intensifs*, *rythmiques*, *agogiques* qui enchaînent et vivifient les mots, les groupes de notes. La pause, elle aussi, est mélodie, intensité, etc. ; elle est principe d'union aussi efficace que toutes les autres notes ; elle n'est pas un poteau légalement planté entre deux propriétés pour les limiter. Bien comprise, elle servira de lien entre les membres d'une même phrase : tout en *distinguant* les membres, elle saura les *unir*.

§ 2. — Nombre et valeur des pauses.

848. — La longueur des incises, des membres et des phrases est très variable ; dès lors on peut se demander si le nombre et la valeur des pauses correspond exactement à la variété des phrases, en d'autres termes s'il y a autant de sortes de pauses qu'il y a de sortes d'incises, de membres, de phrases.

Il faut répondre avec précision à ces questions en examinant,

a) combien il y a de sortes de pauses ou de *morae vocis ;*

b) quelle est la valeur, la durée de ces diverses pauses.

A) Les diverses sortes de pauses.

849. — L'enseignement ordinaire énumère trois principales pauses :

après les *mots*,
après les *incises* et les *membres* de phrases,
après les *phrases*.

Voyons ce qu'il en est.

850. — *Guy d'Arezzo*, dans un texte très connu, nous donne le procédé au moyen duquel nous pouvons pratiquement distinguer les diverses sections de la phrase et par suite les pauses ou *morae :*

« *Tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui* IN SYLLABA *quantuluscumque est, amplior* IN PARTE, *diutissimus vero* IN DISTINCTIONE, *signum in his divisionibus existit* (1). »

Le signe de ces divisions, d'après Guy, serait donc une tenue ou retard de la voix (2) sur les dernières syllabes :

a) des mots (3) = *in syllaba*,

b) des membres = *in parte*,

c) des phrases = *in distinctione.*

851. — *Hucbald* dit à son tour :

« *Ego sum vi*A, — *veritas et vi*TA, — *alleluia, allelu*IA. *Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt* ». Chaque division ou membre est signalé par la longueur de la dernière syllabe ; toutes les autres syllabes sont brèves.

852. — Remarquons le silence d'Hucbald sur le léger retard *(tenor quantuluscumque)* qui, d'après Guy d'Arezzo, doit distinguer les *syllabes* musicales, ou mots. Ce *tenor quantuluscumque* est si peu sensible qu'Hucbald « n'en parle pas » (4).

853. — Il a raison, car ce retard, cette *mora ultimae vocis* entre les mots intimement unis par le sens, souvent n'existe pas. On a vu, au ch. VII, p. 301 et suiv., que les syllabes finales de mots

(1) *Micrologus*, éd. AMELLI, p. 35.

(2) Nous n'entrons pas ici dans la discussion de cette expression « *mora vocis* ». Que « *vox* » signifie « voix » ou « mot », le retard de la voix doit porter, selon les cas, tantôt sur la dernière syllabe du mot, tantôt sur le mot tout entier.

(3) D'après le commentaire d'Aribon.

(4) « Dans cette antienne *(Ego sum via)*, l'auteur compte trois membres distincts ; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres ; les autres sont des syllabes brèves. *Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves.* Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres? C'est bien là, ce semble, la tenue qui selon Guy d'Arezzo doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie : *tenor, id est mora ultimae vocis.* Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très peu sensible, *tenor in syllaba quantuluscumque*, c'est pourquoi notre auteur n'en parle pas ; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre : *in tribus membris ultimae longae, reliquae breves.* Ce sont ces longues finales qui, en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant : *sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri* ». DOM J. POTHIER. *Mélodies Grégoriennes*, p. 145.

privées d'ictus ou de touchement rythmique n'ont pas *la moindre apparence de morae vocis*. Ainsi dans l'exemple cité :

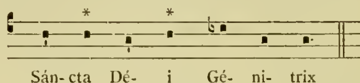


Fig. 502.

la seule syllabe ou note longue est la dernière.

854. — Lorsque les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire, ont un *touchement sur leur dernière syllabe*, le cas est un peu différent : il y aurait facilement tendance à l'allongement. Nous pensons que le *quantuluscumque* peut s'entendre alors de ce sentiment de lourdeur, d'arrivée, d'appui fugitif, qui, sans exiger un allongement, indique, comme toute thésis, l'endroit où devrait se placer le repos, la note longue, si l'on devait suspendre la mélodie.

Il y a pourtant des cas où, même alors, l'entraînement mélodique ne permet pas d'arrêt, comme dans cet exemple :

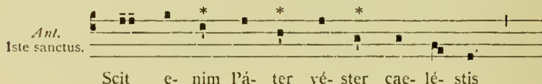


Fig. 503.

il est impossible de s'attarder sur la note de thésis affectant la syllabe finale de chaque mot, sauf sur la dernière. Pratiquement, le cas est le même que dans l'exemple *Sancta Dei Génitrix*, et mieux vaut ne pas parler, à l'exemple d'Hucbald, d'une *mora vocis* qui n'est pas perceptible.

Si nous rythmons son antienne, plusieurs mots, à l'intérieur des membres, ont leur touchement rythmique régulier sur la dernière syllabe, là même où Hucbald ne signale aucune *mora vocis*. Nous marquons ces passages d'un astérisque :

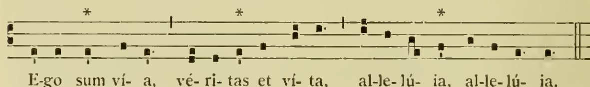


Fig. 504.

La *mora vocis* ne devient réellement perceptible, et ne peut être traduite dans l'écriture, qu'à la fin des incises, des membres de phrase et des phrases. A la fin des mots, elle est si légère, comme valeur de temps, qu'il faut la négliger dans l'écriture et dans l'exécution.

855. — Il n'y a donc, en réalité, que deux sortes de *morae vocis :*
la *mora vocis*, à la fin des incises et des membres de phrase;
la *mora vocis* à la fin des phrases.

B) Valeur ou durée des pauses.

856. — Quelle est la *valeur quantitative*, la *durée*, qu'il convient de donner à chaque *mora vocis*?

1° DOCTRINE DES ANCIENS.

857. — Le texte déjà cité de *Guy* donne cette règle très large, que la *mora* doit être plus longue après la phrase *(distinctio)* qu'après le membre : *amplior in parte... diutissimus vero in distinctione.*

Cette règle est basée sur la nature; il suffit de l'énoncer pour en reconnaître la vérité. On peut la formuler ainsi en lui laissant sa largeur :

Le retard de la voix sur la dernière note ou syllabe doit être proportionné à l'importance littéraire ou mélodique de la division.

858. — En voici une autre, tout aussi naturelle : elle est tirée des *Instituta Patrum* et s'applique aux *morae* comme aux silences :

« *Si morose cantamus, longior pausa fiat; si propere, brevior* ». *La durée des pauses doit être en rapport avec le mouvement général de la récitation ou du chant* (1).

« Si par exemple, dit D. Pothier, le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses [*morae* et silences] seront abrégées de moitié; si au contraire, le mouvement est moitié plus lent, les pauses seront doublées (2). « *Verum si aliquoties causa variationis mutare moram velis, id est, circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore* » (3).

(1) *Inst. Pat.* — GERBERT, I, 6.
(2) *Mét. Grég.* p. 146.
(3) GERBERT, I, p. 183, cité par D. Pothier, *l. c.*

859. — Que faut-il penser de ces règles?

A coup sûr, ces deux règles sont excellentes; mais dès qu'il s'agit de les appliquer au chant choral, elles ont un grave défaut : elles sont vagues, flottantes, et donnent lieu à diverses interprétations. Ni les auteurs, ni la notation, ne nous donnent des renseignements plus précis; et nous n'exceptons pas de ce jugement même les notations rythmiques, dont les indications précieuses laissent place encore à de larges indécisions.

860. — Il n'y a pas à s'en étonner; ce vague provient de la nature même du *nombre* grégorien, de ses analogies avec le *nombre* oratoire. Et, soit dit en passant, cette absence de tout *signe graphique* pour les *morae* et les silences dans la notation purement neumatique n'est pas un détail de mince importance, quand il s'agit de déterminer la nature du rythme des mélodies romaines. Elle entraîne avec elle une liberté d'interprétation qui permet de l'assimiler sûrement, *sur ce point*, au nombre oratoire, et suffit à détruire par la base, et en quelque sorte *a priori*, tous les systèmes imaginés par les mensuralistes.

En effet, tout est mesuré dans une musique mesurée : les pauses, les silences, comme les notes exprimées; car tous ces éléments comptent dans la mesure. A la disposition d'une telle musique se présentent toutes sortes de signes pour figurer les notes, les pauses, les silences avec toutes leurs variétés. La musique grecque avait ses signes de pauses et de silences, la musique mensuraliste du Moyen-Age avait les siens; on connaît ceux de la musique moderne.

Mais où sont donc ceux de la musique grégorienne prétendue mesurée? Il faut les imaginer de toutes pièces : les théoriciens n'y font aucune allusion, la notation n'en offre pas la moindre trace (1). Comment l'art grégorien pourrait-il être mesuré, au sens moderne?

Contre cette simple remarque viendront toujours se briser les systèmes mensuralistes.

(1) Il y a bien, çà et là, dans les manuscrits, quelques indications : les signes et les lettres des manuscrits rythmiques, la croix du codex 601 de Lucques, etc. Mais ces indications sont vagues et ne précisent aucunement la durée de la pause.

Pour nous, au contraire, cette absence totale des signes précis de durée pour les pauses et les silences ne nous embarrasse pas plus que l'absence totale des signes de durée pour les notes exprimées; elle confirme ce que nous savons du rythme grégorien, à savoir, l'étroite analogie qui existe entre le *nombre* oratoire et le *nombre* musical grégorien; tous les deux sont *nombre*, ce qui entraîne pour les deux arts, oratoire et musical, une certaine liberté.

2° PRINCIPE GÉNÉRAL D'INTERPRÉTATION.

861. — Peut-on cependant se contenter, dans une interprétation chorale et surtout dans l'accompagnement par l'orgue, des deux règles citées plus haut?

Nous ne le croyons pas, et une longue expérience de chœurs nombreux nous a prouvé que, pour obtenir un ensemble parfait, une réglementation plus précise des *morae* et des silences est nécessaire.

Est-elle possible? Oui.

862. — Mais n'est-ce pas aller contre la nature et la liberté du *nombre* grégorien que de fixer des choses que la notation n'a jamais indiquées, sauf peut-être, dans une certaine mesure, les notations rythmiques?

Nullement. Cette liberté n'est pas aussi large qu'on pourrait se l'imaginer; elle est plus apparente que réelle. Il y a des lois auxquelles elle ne peut échapper et qui la restreignent singulièrement, en sorte que, entre le *trop long* et le *trop court*, la limite est fort étroite. Et puisque les notes, les syllabes, ont *pratiquement* une durée si bien déterminée qu'un chœur nombreux peut les exécuter avec ensemble, on ne voit pas pourquoi les *morae* et les silences ne pourraient pas être fixés avec la même précision. D'ailleurs, c'est une nécessité pour l'exécution.

Point n'est besoin d'imaginer, comme on l'a fait, tout un système de pauses : pause imperceptible ou *apparentia pausationis*, *pausa minima*, *pausa minor*, *pausa major*, *pausa maxima*, *etc.*; c'est vraiment compliquer les choses à plaisir, et, sous prétexte de naturel et de souplesse, rendre l'exécution des mélodies grégoriennes *impossible*. La réalité heureusement est bien plus simple.

863. — Un principe général, bien clair, nous servira de point de départ :

Dans toute musique, le système des pauses et des silences doit correspondre exactement à celui des notes ou des syllabes exprimées.

« Les silences, a fort bien dit M. Gevaert, sont des éléments de la composition rythmique, au même titre que les sons dont ils prennent la place » (1). C'est-à-dire que les retards et les silences ont exactement la même valeur *quantitative* que les notes ou syllabes exprimées ; ils se comportent de la même manière.

864. — Or, nous avons vu, chap. VI, p. 239, qu'entre les diverses syllabes, malgré des nuances parfois assez perceptibles de durée, s'établit une sorte de *tempérament quantitatif* qui les ramène à l'égalité.

Ainsi en est-il des *morae* et des *silences.* Si nous voulions mesurer avec un instrument de précision la longueur des pauses qui existent entre les divers membres d'une mélodie grégorienne, nous trouverions, comme pour les syllabes, des nuances de durée ; mais, comme pour les syllabes, ces nuances se fondent dans l'ensemble et sont ramenées à l'égalité, à l'unité de temps.

865. — L'allongement réel, sensible, d'une syllabe ou note (♪) à la fin d'une incise produit sur l'oreille l'effet d'un doublement de la note, on peut sans crainte la considérer comme ♩ ; ou, si cet allongement n'est qu'une simple nuance, la croche demeure, avec sa valeur légèrement élargie ♪̲ .

Il ne peut guère en être autrement ; la marche égale et soutenue de la mélodie pendant toute la durée des membres a tellement habitué l'oreille à la norme du temps premier indivisible, au groupement binaire ou ternaire de ces unités, que les mêmes conditions de rythme s'imposent nécessairement pour les temps de *mora* ou de silence. Il ne peut y avoir, dans une même phrase, deux sortes de rythmes, l'un pour l'intérieur des membres, l'autre pour les retards et les silences : l'instinct musical, l'équilibre de la phrase, réclament une homogénéité rythmique complète entre ces deux parties.

(1) *Mus. de l'Ant.* II, p. 66.

866. — C'est une loi qui s'applique à la musique de toutes les époques, à la musique grecque, à la musique mesurée et polyphonique, à notre musique avec ses pauses, soupirs, demi-soupirs, quarts de soupir etc., qui équivalent aux blanches, aux noires, aux croches, doubles-croches, etc.

Ainsi en est-il des *morae* dans la mélodie grégorienne. Théoriquement, la plus petite des *morae vocis* ou plutôt la tendance au retard sera à peine perceptible et n'ajoutera presque rien au temps premier : ♪. Ajoutée à une note ou à une syllabe simple, la *mora vocis* réelle l'augmentera d'un temps, en d'autres termes, elle la doublera : ♩. Une prolongation plus marquée serait de trois temps : ♩. ; plus longue encore de quatre temps : 𝅗𝅥, etc., tout cela avec *tempérament.*

Il en va de même pour les silences; ils auront la valeur de un, deux ou trois temps premiers.

867. — Le fractionnement des *morae* et des silences ne peut pas plus exister, dans le chant grégorien, que celui des syllabes ou notes chantées : le temps premier, qu'il soit exprimé ou sous-entendu, est toujours indivisible. C'est une conséquence de l'indivisibilité du temps premier exprimé.

3° APPLICATION PRATIQUE DE CE PRINCIPE.

868. — Les *morae vocis*, avec ou sans silence, doivent être proportionnées à l'importance des divisions.

Ces divisions, nous les connaissons, ce sont :

a) les mots,

b) les incises ou petits membres et les membres,

c) les phrases.

a) De la mora vocis entre les mots.

869. — Nous parlons ici des mots intimement unis par le sens et par la mélodie.



Fig. 505.

Nous l'avons déjà écartée, car

ou bien la *mora vocis* n'existe pas du tout,

ou bien, si elle existe, elle se perd dans l'élasticité du *tempérament quantitatif*, comme se perd pour l'oreille l'altération légère des sons produits par le tempérament sur l'orgue ou le piano.

Le tempérament *sonore* consiste dans « l'identification des *sons* très rapprochés les uns des autres ».

Le tempérament *quantitatif* consiste dans l'identification de *durées* très rapprochées les unes des autres.

b) De la mora vocis entre les incises et entre les membres.

870. — Ici la pause ou *mora vocis* est bien réelle, et il est assez facile d'en fixer la durée avec une certaine précision.

Pour cela, il faut considérer le rôle joué, dans l'ensemble de la phrase, par cette *mora vocis :* elle doit *distinguer*, sans les *séparer*, les différentes subdivisions rythmiques; une trop longue prolongation nuirait certainement à ce but, et la durée *la plus courte*, celle d'un temps, ajoutée à la note finale de l'incise, suffit amplement à cette légère distinction sans nuire à la liaison des incises entre elles. Et même, quand c'est possible, il est mieux de se contenter, aux *incises*, d'une minime prolongation de la note finale.

871. — Dans la notation grégorienne de Solesmes, un *point* ajouté à la note ainsi doublée, ou même un simple *épisème horizontal* signale la *mora vocis minor :*

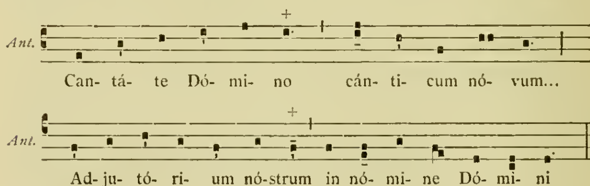


Fig. 506.

Dans la notation moderne, la croche finale est changée en *noire*, ou surmontée d'un épisème horizontal.

872. — Il est important de remarquer que le quart de barre qui caractérise le quart de cadence est le signe d'une division

rythmique; il n'a par lui-même *aucune valeur de pause.* Il n'est pas davantage en soi un signe de respiration : on peut ne pas respirer au quart de barre.

873. — La durée de la *mora vocis minor* fixée, nous avons un terme de comparaison, une norme pour les distinctions plus importantes.

L'incise étant déjà un petit membre, il n'est pas nécessaire d'établir une *mora vocis* de valeur nettement différente pour les membres. Les anciens ne distinguaient guère les incises et les membres, qu'ils nommaient également *pars*, *partes*.

D'autre part, la liaison des membres entre eux, dans une même phrase, exige aussi que le temps accordé à la pause, même à la demi-cadence, soit assez bref pour que ne se manifeste aucune interruption de la ligne mélodique.

Pour toutes ces raisons, la pause qui suit le *membre* sera donc en principe de même durée que celle qui suit l'incise; mais elle sera toujours d'*un temps plein*, ♩ .

Si, *pratiquement*, il y a une différence entre ces deux pauses, elle proviendra de l'allure générale de la phrase, de l'art, du bon goût, du phrasé qui exige souvent aux demi-cadences un très léger et gracieux *rallentendo;* et la pause de demi-cadence se fera dans le *mouvement ralenti* de la cadence. Ces nuances relèvent proprement de l'agogique.

874. — *Deux temps* en tout suffisent donc à ces deux cadences. Lorsque le membre suivant commence par une note *au levé*, cette note forme avec la note de pause précédente un temps composé ternaire ou un temps composé binaire élargi, selon les cas :

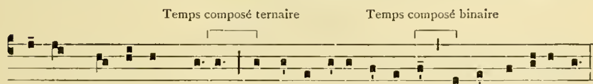


Fig. 507.

875. — A la demi-cadence, la respiration se prend sur la valeur de la note précédente.

876. — L'exemple suivant résume l'enseignement qui précède :

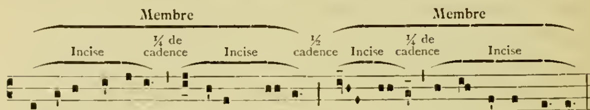


Fig. 508.

c) De la mora vocis entre les phrases.

877. — La cadence parfaite à la fin des phrases aura un temps de plus que la précédente, et généralement ce temps sera attribué au silence; en tout, *trois temps*. L'expérience prouve que deux temps pleins exprimés (une noire en musique), plus un demi-soupir, suffisent pour toute distinction, membre ou phrase. Une prolongation dépassant d'une manière sensible ces trois temps devient facilement prétentieuse et exagérée; elle coupe le sens mélodique. Il ne faut pas oublier le précepte des anciens : « *Ultima syllaba non protrahatur, sive turpiter caudetur* ».

878. — *En résumé*, les diverses longueurs de pause ou *morae* se ramènent, au moyen du tempérament quantitatif, à deux, pas davantage :

la *pausa minor* de 2 temps ▪. = ♩ (incises et membres);

la *pausa major* de 3 temps ▪. = ♩. = ♩ 𝄾 (phrases);

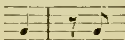
la première, employée aux incises et aux membres, avec ou sans respiration;

la seconde, employée aux phrases, avec respiration obligatoire et même silence d'un temps environ (1).

(1) Le demi-soupir est le signe de la respiration *entre deux phrases*. Dans les éditions musicales, il est placé avant la barre, lorsque le temps composé suivant commence par son ictus :

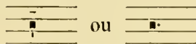


et après la barre, lorsque ce temps composé commence à son deuxième temps simple; le demi-soupir alors porte le signe de l'ictus : 𝄾 :

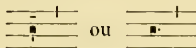


879. — Ainsi se hiérarchisent nos différentes pauses, et, avec elles, l'importance des divisions musicales qu'elles ponctuent :

a) Les *incises courtes*, de peu d'importance, après lesquelles la respiration n'est pas permise ou n'est que difficilement tolérée, sont suffisamment indiquées par le seul *point* qui suit la note, ou même par le simple épisème horizontal qui la surmonte :

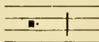


b) Les *incises plus importantes*, qui déjà sont de petits membres de phrase, auront, outre le point ou l'épisème, le ¼ de barre, ou *petite barre :*



Généralement, mieux vaut ne pas respirer à cette division; cependant, si la respiration est nécessaire, on la prendra rapidement sur la valeur du point, car la petite barre n'ajoute rien comme valeur de pause ou de silence. Elle est uniquement, comme toutes les barres, un signe de division rythmique (1).

c) Les *membres de phrase* proprement dits, composés d'une ou de deux incises, seront distingués par la ½ barre ou *moyenne barre :*



Ici la respiration est ordinairement nécessaire; elle est prise aussi sur la valeur du point précédent, ou de la noire en musique moderne.

Il n'est pas nécessaire de prendre pour la respiration tout le temps marqué par ce demi-soupir. On peut prolonger la valeur de la noire précédente sur la durée du silence :



C'est un moyen de relier plus intimement les phrases entre elles et d'allonger régulièrement la *mora vocis.* L'organiste n'a pas à se préoccuper de ce demi-soupir qui est uniquement pour le chanteur.

(1) On trouvera, par exception, dans nos éditions rythmiques, devant certains quarts de barres ou même certaines demi-barres, une note ou un neume ne portant aucune indication d'allongement. C'est qu'alors nous croyons préférable, d'après les manuscrits ou le sens mélodique, de ne pas tenir compte pratiquement de la barre en question; la préface de l'édition vaticane nous en donne formellement le droit.

d) Enfin, les *phrases sont terminées par la grande barre :*



La respiration est alors obligatoire, et même un silence d'un temps environ.

e) A la fin du morceau, la grande barre est remplacée par une *double barre :*



ARTICLE 2. — LIAISON DES MEMBRES.

LA PHRASE.

880. — L'art des distinctions est sans doute d'une grande importance (1); sans lui, tout le reste serait inutile. Cependant l'orateur ou le chanteur qui s'étudierait uniquement à bien *distinguer*, sans veiller à la *liaison* des incises et des membres (*membrorum incisorumque junctura*, dit Quintilien,) n'obtiendrait qu'un misérable résultat : mutilés, séparés les uns des autres, réduits à l'état de tronçons isolés, les membres ne formeraient pas, par leur union, un corps vivant; ce serait la mort de la mélodie et du rythme (2).

L'œuvre synthétique du rythme est loin d'être terminée par la constitution des membres.

De même que le chanteur a uni entre elles les syllabes pour en faire des mots et des rythmes élémentaires, de même qu'il a réuni

(1) « Virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen nulla alia in agendo potest ». QUINT. *De Inst. Or.*, IX, 4.

(2) « Membrum autem est sensus numeris conclusus, sed a toto corpore abruptus, et per se nihil efficiens; id enim, *O callidos homines*, perfectum est, sed remotum a ceteris vim non habet; ut per se manus, pes et caput...

» Membrorum incisorumque junctura non eo modo est observanda, quae verborum, quamquam et in his extrema ac prima coeunt ; sed plurimum refert compositionis, quae quibus anteponas ». (QUINT. *op. cit.* IV, 4). On observera entre les membres et les incises non seulement la liaison qui doit exister entre les mots, puisque, là aussi, toute fin doit s'unir harmonieusement à un commencement; mais de plus l'ordre et la gradation; ce n'est pas une chose indifférente en effet au point de vue de la composition de savoir ce qui doit être dit en premier lieu, et ce qui ne doit venir qu'après.

ces premiers éléments pour en former ces grands rythmes qu'on nomme les membres; ainsi doit-il encore associer ces membres entre eux, afin d'en former la période, cette unité mélodique et rythmique supérieure vers laquelle tout doit tendre, pour laquelle existe, agit, vit et se combine tout ce qui précède : syllabes, rythmes-mots, incises, membres.

881. — Quels sont les moyens dont dispose le musicien pour atteindre ce but?

Toujours les mêmes : ceux qui ont servi à former les mots et les membres : *mélodie*, *dynamie*, *proportion harmonieuse entre les membres.*

Mais ici, tous ces éléments se développent; ils prennent une ampleur et une puissance synthétique qui leur permettent de dominer et d'embrasser non plus quelques notes ou quelques syllabes, mais des groupes et des membres entiers; de les réunir dans le vaste système rythmique qu'on nomme la phrase.

L'orateur pour construire l'unité de sa période ne procède pas autrement. Il est évident que la logique de ses pensées et les liens syntaxiques de la grammaire procurent l'unité au discours; mais laissons-les de côté pour ne parler que des liens, communs à l'art oratoire et à l'art musical, mis en œuvre par l'orateur au moment même du débit, dans le but d'assurer l'enchaînement indissoluble de sa phrase et d'en ramener tous les éléments épars à la plus parfaite unité.

882. — *a)* D'abord le *lien mélodique.*

Le lien des membres composant une période oratoire dépend en grande partie de cette mélodie *sui generis*, propre au discours, de cette chaîne de sons continus, indéterminés, montants, descendants, qui en forme toute la trame. Cette chaîne, courant sur plusieurs cordes récitatives, divisée en plusieurs dessins mélodiques limités par des cadences plus ou moins conclusives, traverse de part en part la trame de toute la phrase, et en réunit toutes les parties pour n'en former qu'une mélodie, qu'une période oratoire. La logique des sons, l'attraction mutuelle qu'ils exercent l'un sur l'autre, la beauté des intervalles employés ont produit ce résultat.

883. — *b)* Au lien mélodique s'ajoute le *lien dynamique*, qui en est inséparable.

« Le lien des kôla composant une période oratoire, dit M. Combarieu (1), n'est pas dû seulement à un fait physiologique, la respiration, ou, pour parler avec plus d'exactitude, la continuité d'*une* expiration; il dépend de certaines nuances d'expression dans le mouvement et l'intensité de la voix. La période oratoire normale se compose de deux parties, séparées par un point culminant : dans la première partie, la voix monte peu à peu, suivant une sorte de *crescendo;* dans la seconde, elle redescend par un *diminuendo* qui la ramène à son point de départ...

» La première partie de la période qui forme un *crescendo* s'appelle *protasis* [antécédent]; celle qui forme un *diminuendo* s'appelle *apodosis* [subséquent] ».

Le point culminant du membre ou de la période, sur lequel se trouve le maximum d'intensité et d'acuité, porte l'*accent oratoire*, logique ou pathétique. Le plus souvent, l'orateur a pleine liberté pour choisir, selon son goût, selon ses impressions, la place de ces accents oratoires. Cette ligne dynamique, montante et descendante, détermine dans la période entière toute la hiérarchie d'accents, d'intensités diverses, dont nous avons déjà parlé (2).

L'accent oratoire ou phraséologique existe, lui aussi, dans le nombre musical grégorien, et sa nécessité n'y est pas moindre que dans le nombre oratoire; sans lui, la vie est absente.

(1) *Théorie du rythme*, p. 75-76.

(2) « Comme il y a dans chaque mot *une syllabe* sur laquelle on appuie plus fortement, et d'autres sur lesquelles on glisse plus légèrement; de même il y a dans chaque proposition *un mot*, et dans chaque période *une proposition*, sur laquelle l'âme et la voix s'abaissent avec plus d'énergie. Cette accentuation est le principe vivifiant de la parole : les autres détails de la prononciation n'en sont pour ainsi dire que les parties matérielles. Il faut cette empreinte personnelle, ce souffle de vie, ce je ne sais quoi, pour donner une âme aux vibrations de l'air qui frappent nos oreilles. En effet, faites la lecture de l'ouvrage le plus admirable, débitez les pensées les plus originales, les plus nouvelles, mais sans marquer, par la voix, ces nuances de l'accentuation, on ne vous écoutera pas, on croira empruntées, rebattues, les idées que vous avez tirées du fond de votre âme. Au contraire, rehaussez par ces nuances ce qui a été dit mille et mille fois, on le croira nouveau, on s'y intéressera, parce que l'accent prouve que vos paroles ne sortent pas seulement de vos lèvres, mais de votre âme, de vous-même ». WEILL, *De l'ordre des mots*, p. 74.

884. — *c)* Un troisième lien, non moins puissant que les précédents pour la formation de l'unité périodique, c'est le *lien de proportion.*

La première condition du nombre oratoire, c'est sans contredit la division de la phrase en incises et en membres ; ces divisions, « amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille » (1).

Or « le charme que les divisions doivent procurer à l'oreille dépend d'une condition essentielle, qui regarde le compositeur plutôt que l'exécutant, mais que celui-ci doit cependant pouvoir analyser : nous voulons parler de la *proportion.*

» L'oreille a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion, et elle ne peut permettre que la suite des sons se trouve divisée comme au hasard par des coupes arbitraires. Dans le chant, comme dans le discours, il faut qu'il existe des divisions ; mais il faut en même temps que ces divisions offrent, soit entre elles, soit avec le tout, un rapport symétrique et bien proportionné.

» Dans la poésie et la musique mesurée, les divisions sont déterminées par des règles précises et constantes. Dans le discours libre et dans le chant naturel, les divisions sont plus variées ; mais, pour n'être pas astreintes à remplir un cadre fixe et rigoureusement limité, elles ne laissent pas de se trouver soumises aux lois d'une certaine proportion » (2).

La « proportion dans les divisions » est une condition essentielle du rythme ou du nombre ; elle est un des liens les plus puissants de l'unité de la phrase oratoire et de la phrase grégorienne.

885. — *d)* A ces trois liens, que nous allons reprendre pour les examiner plus à fond, il convient d'en ajouter un quatrième, plus spécial à la phrase musicale : le *lien d'articulation*, qui transmet la vie d'un membre à l'autre, et joue au point même où ils se rencontrent.

Comme les trois premiers, il est d'un précieux secours pour assurer l'unité de la période grégorienne ; et il achèvera de nous donner la connaissance du grand rythme.

(1) D. J. Pothier, *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 178.
(2) *Item, ibid.*

§ 1. — Lien mélodique et lien dynamique.

886. — Nous grouperons dans ce même paragraphe ce que nous avons à dire du lien mélodique et du lien dynamique, inséparables l'un de l'autre. Et, pour établir les principes qui les régissent, nous commencerons par l'analyse des périodes les plus simples, celles de deux membres. Il ne nous restera plus ensuite qu'à appliquer ces principes aux périodes de trois, quatre membres et plus.

A) Périodes de deux membres.

887. — Voici une phrase musicale où l'on retrouve la forme la plus ordinaire de la période oratoire :



Fig. 509.

La partie *montante* est la *protase*, la partie *descendante* est l'*apodose*. Nulle hésitation sur ce point, qu'on envisage la *mélodie* ou la *dynamie*.

1° LIEN MÉLODIQUE.

888. — La ligne mélodique, dans l'antienne qui précède, est nettement dessinée, et du premier coup d'œil, on en aperçoit les deux versants.

Pourtant, ce n'est qu'après certaines courbes gracieuses qu'elle monte au sommet de l'échelle. Il n'en est pas toujours ainsi. Parfois elle s'élance directement vers le point culminant :

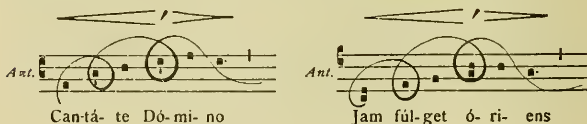


Fig. 510.

889. — La force d'impulsion, l'entraînement de ces élans mélodiques est irrésistible : dans l'intérieur du membre, ils ne supportent ni division ni arrêt quelconque, ils tendent au sommet ; il faut y arriver le plus tôt possible. De là vient que *la ligne mélodique est un facteur très puissant* de l'unité du membre : elle enchaîne les mots les uns aux autres comme le rythme lui-même. Quel musicien, sous prétexte de *tempus latens*, *vacans*, ou de *tenor quantuluscumque*, oserait faire la moindre pause entre les mots de ces membres? Ce serait un contre-sens mélodique, et quand la théorie du *tempus latens* serait vraie en principe pour le discours, la mélodie, ici et en maints endroits, ne pourrait s'en accommoder ; de tels élans suffisent à la condamner.

890. — Ces remarques confirment pleinement ce qui a été dit plus haut sur *l'unité du membre*, mais de plus elles s'appliquent aussi à *l'unité des membres entre eux*. En effet, de tels élans — il y en a de plus impérieux encore — réclament, à bref délai, une descente : l'élan, l'activité appellent la détente, le repos ; de là, l'intime union qui existe entre les deux membres de l'antienne *Jesus autem* ci-dessus notée.

891. — De même dans la suivante ; il suffit de la chanter pour sentir, avec la distinction des deux membres, leur intime jonction :



Fig. 511.

892. — L'unité des membres n'est pas moins assurée, *mélodiquement*, lorsque la cantilène ondule sur les cordes inférieures avant d'atteindre le sommet, comme dans la protase de *Jesus autem ;* ou bien encore lorsqu'elle descend soit directement, soit en ondulant, comme dans l'apodose de la même antienne.

893. — D'ailleurs une pièce grégorienne n'est nullement astreinte à commencer par une montée mélodique ; la liberté la plus grande est laissée au compositeur dans le choix de ses mouvements.

La ligne mélodique peut tout entière être *descendante*, comme dans les types d'antiennes qui suivent ; l'apodose reste au second membre, comme la protase au premier :

Protase Apodose

Ant. Il- lu-mi- ná- ti- o mé- a, et sá- lus mé- a Dó-mi- nus.

Protase Apodose

Ant. Dé- us de- ó- rum Dó-mi- nus lo- cú- tus est.

Protase Apodose

Ant. Sit nó-men Dó-mi- ni be- ne- dí- ctum in saé- cu- la.

Protase Apodose

Ant. Ad-ju- tó- ri- um nóstrum in nó- mi- ne Dó- mi- ni.

Protase Apodose

Ant.

Ex-súr-ge Dó-mi- ne et jú- di- ca cáu-sam mé- am.

Protase Apodose

Ant.

Me su-scé- pit déx-te- ra tú- a Dó- mi- ne.

Fig. 512.

Elle peut être aussi presque tout entière *montante*, restant dans sa descente sur des cordes intermédiaires :

Protase Apodose

Ant.

Nos qui ví- vi- mus be- ne- dí- ci- mus Dó- mi- no.

Fig. 513.

894. — Dans tous les cas, la ligne mélodique est

a) un principe d'union *à l'intérieur des membres;*

b) un principe d'union des membres entre eux, c'est-à-dire *à l'intérieur de la phrase.*

Quelle que soit sa forme, la ligne mélodique, en arrivant à la fin des incises ou des membres, n'est point interrompue par la *mora vocis* qui les distingue; bien au contraire, cette *mora* sert de liaison, nous le verrons plus loin; et, après le léger retard qu'elle exige, la ligne poursuit sa course à travers les membres jusqu'à la cadence finale; en sorte que les différents dessins mélodiques,

composant une période musicale, demeurent, sans cesser d'être distincts, *unis entre eux* par la continuité logique de cette ligne, et ne forment qu'une seule et même mélodie.

2° LIEN DYNAMIQUE.

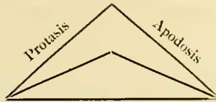
895. — Quelle que soit la puissance unifiante que possèdent ces protases et ces apodoses mélodiques, elles ne peuvent obtenir tout leur effet synthétique qu'avec l'adjonction d'un autre élément, *l'intensité* ou *dynamie*, qui, s'alliant à la mélodie, la suivant dans tous ses contours, lui prête, pour cette synthèse de la période, un puissant secours. Disons-le nettement, *la mélodie ne peut s'en passer.*

896. — « Le mouvement ascendant de la mélodie, nous a déjà dit Riemann, correspond, en tant qu'augmentation de vie, à une gradation; le mouvement descendant, en tant que diminution de vie, à une détente; d'où il ressort que les courbes de la mélodie peuvent être mises en relations avec les mouvements de l'âme, dans les diverses émotions : le mouvement positif (ascendant) est l'expression de désir, convoitise, effort, vouloir, assaut, etc.; le mouvement négatif (descendant), celle de renoncement, abattement, retour sur soi-même, apaisement » (1).

Rien n'est plus vrai; mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que le mouvement ascendant d'élan, d'effort, de gradation, doit être accompagné, soutenu par une *progression dynamique* en rapport avec l'élévation mélodique, et le mouvement descendant, de détente, d'apaisement, de repos, par une *décroissance dynamique* qui s'achève sur la dernière note.

897. — C'est ce qu'a très bien compris et exprimé M. Combarieu, à propos de la musique classique : « La forme élémentaire de la période musicale est celle qui comprend deux membres de phrase. En pareil cas, le premier est caractérisé, sans aucune exception, par une progression de *l'intensité des accents*, et le second, par une *régression* ou *diminuendo.* On peut ainsi donner le schéma de cette période, qui fait songer au fronton des temples grecs :

(1) RIEMANN, Dictionnaire de musique au mot *Mélodie.* — Cf. plus haut, ch. VI, p. 265.



» La connaissance de cette structure est de la plus haute importance pour l'exécutant; grâce à elle la rythmique cesse d'être une discipline purement formelle, et devient une science pratique » (1).

Et plus loin, M. Combarieu termine son chapitre sur la période musicale par cette proposition à laquelle nous souscrivons entièrement : « La règle concernant le *crescendo* dans la ou les protases, et le *diminuendo* dans l'apodose, est la base de toute exécution musicale classique » (2).

Nous ajouterons, nous : la base aussi de toute exécution musicale grégorienne, et une condition essentielle de la liaison des membres et des périodes.

898. — N'est-ce pas d'ailleurs la nature elle-même, qui dans toute musique prescrit ces nuances dynamiques?

Le *recto tono* dynamique — qu'on nous permette cette expression — n'est pas plus naturel ni plus esthétique que le *recto tono* mélodique; et lorsque celui-ci existe, il est nécessaire de le rythmer, *de le nuancer par une gamme d'intensité*, qui en voile la monotonie. Il ne s'agit point ici, en effet, de ces nuances expressives que l'exécutant est libre d'admettre ou de négliger; non, il s'agit d'une chose aussi essentielle *dans l'ordre dynamique* que la progression ascendante ou la régression descendante dans l'ordre mélodique. Que cette gamme dynamique vienne à manquer, non seulement la phrase reste froide et plate, anémique, mais il lui manque l'unité, il lui manque un air de force, de santé et de vie : les différentes parties sont mal attachées, mal ajustées, les membres languissants manquent de fermeté; et, dans son ensemble, la mélodie ressemble à ces personnes malingres, sans couleur, qui n'ont pas assez de sang et de vigueur pour soulever leurs membres étiolés.

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne*, p. 76.
(2) *Op. cit.*, p. 80.

L'union de l'ordre mélodique et de l'ordre dynamique dans la progression ou la décroissance est donc une *loi naturelle*, une *loi essentielle* à toute parole, à toute mélodie.

899. — Nous avons vu plus haut, p. 307, que l'enchaînement des mots dans chaque incise ou membre se fait par la subordination des ictus ou des accents toniques à un *accent principal* du membre; de même la liaison des membres entre eux se fait par la subordination de tous les accents des membres, y compris l'accent principal, à un *accent général* qui commande tous les accents de la période.

900. — PLACE DE L'ACCENT GÉNÉRAL. — En musique moderne, la place de cet accent général n'est pas facile à fixer, et les meilleurs rythmiciens sont souvent embarrassés. M. Combarieu estime qu'elle ne saurait être déterminée que par le goût (1).

Bien que cette hésitation ne soit pas rare aussi dans la musique grégorienne, et que le goût ait son rôle dans de nombreuses circonstances, le problème y est plus simple, grâce à la marche naturelle de la mélodie; et il est déjà, semble-t-il, résolu par le principe posé dans les pages précédentes.

Dans le *nombre oratoire*, la place de ces accents souvent est libre; elle peut varier au gré de l'orateur, parce qu'il a le choix de sa mélodie et de toutes ses inflexions de voix; il peut donc, en suivant son goût, ses impressions, en calculant le but qu'il veut atteindre, mettre en lumière tel mot, telle proposition qu'il lui plaira.

Dans le *chant grégorien*, l'exécutant n'a pas la même liberté; le flux et le reflux de la mélodie lui indiquent la place normale, naturelle des accents, en sorte que, s'il se laisse guider par elle, il fera ces accents comme spontanément.

901. — On peut établir comme règle générale :

1° que, *dans chaque membre*, l'accent *principal* correspond au *temps composé* arsique le plus élevé dans l'échelle des sons, surtout lorsque ce temps composé contient un accent tonique; et même, dans ce dernier cas, il n'y a pas d'hésitation;

(1) *Op. cit.*, p. 48.

2° que, *dans chaque phrase*, l'accent *général* est également celui du *temps composé* le plus aigu de toute la phrase, appuyé sur un accent tonique.

902. — Voici un exemple où ces règles trouvent leur exacte application. Bien que nous en soyons actuellement aux périodes de deux membres seulement, nous choisissons à dessein une antienne plus longue, pour bien montrer la hiérarchie des accents :

Ant. Eu- ge sér- ve bó- ne, in mó- di- co fi- dé- lis,

In- tra in gáu- di- um Dó- mi- ni tú- i.

Fig. 514.

Dans le 1er membre, l'accent *principal* sera sur le *podatus* de *bóne ;*

dans le 2e membre, sur le groupe *módi ;*

dans le 3e membre, sur la syllabe *gáu ;*

enfin dans le 4e membre, sur le groupe *Dómi ;*

Quant à l'*accent général* de toute la phrase, il prend place au 2e membre, sur le groupe *módi*, qui est le temps composé le plus aigu, soutenu par un accent tonique. Le mouvement dynamique général, qui embrasse toute la période, devra donc croître depuis le début de l'antienne jusqu'au *si* ♭, point culminant tant mélodique que dynamique de toute la phrase, puis décroître graduellement en suivant les ondulations mélodiques jusqu'à l'expiration de la période.

903. — Il ne faut pas confondre l'*accent principal* d'un membre avec l'ictus rythmique.

Rappelons que le terme d'*ictus rythmique* s'applique aux seuls *touchements* du rythme, c'est-à-dire au premier temps d'un temps composé, temps qui tombe toujours après la barre en musique moderne : | ♪♪ | ♪♪♪ |

Or, l'accent principal d'un membre peut coïncider ou ne pas coïncider avec un ictus rythmique.

Nous avons des exemples de coïncidence dans les trois accents principaux des membres 1, 2 et 4 de l'antienne précédente. Au contraire, au 3e membre, il y a séparation de l'accent principal et du touchement rythmique.

904. — Voici un exemple où, dès le début, apparaît très nette cette séparation de l'accent principal et de l'ictus rythmique :

Fig. 515.

La syllabe *Déx* à l'élan, au levé du rythme, ne porte pas d'ictus rythmique ; ce qui ne l'empêche pas de servir d'*accent principal* au premier membre, et même d'*accent général* pour toute la phrase.

Cet exemple nous montre que si la période est tout entière descendante, ou tout entière montante, on doit toujours appliquer les mêmes principes : l'intensité suit, dans son développement, la

progression ou l'abaissement de la mélodie; les accents principaux des membres, les accents généraux des phrases se placent d'après les règles exposées ci-dessus.

905. — Voici encore trois *périodes descendantes* de deux membres :

Protase Apodose

Ant. Caé- li cae- ló- rum lau- dá- te Dé- um.

Protase Apodose

Ant. Bó- num est con- fi- té- ri Dó- mi- no.

Protase Apodose

Ant. Ad- ju- tó- ri- um nó- strum in nó- mi- ne Dó- mi- ni.

Fig. 516.

Dans l'ant. *Caeli caelórum*, la première note porte l'*accent général.* Il n'est pas nécessaire qu'il soit très fort pour dominer la phrase musicale, contenue, sauf une note, dans l'intervalle d'une tierce. *A cette très grande simplicité mélodique doit correspondre une très grande réserve dans la distribution des diverses intensités :* la décroissance dynamique sera donc à peine marquée; mais elle devra néanmoins se faire doucement sentir.

Dans la troisième antienne, elle sera plus sensible, puisque l'ambitus de cette mélodie est un peu plus large.

906. — A leur tour, les trois *périodes ascendantes* suivantes seront analysées ainsi :

Lorsque l'apodose est plus élevée que la protase, l'élan mélodique et la progression dynamique se poursuivent jusque dans l'apodose :

Protase Apodose

Ant

In ve- ri- tá- te tú- a ex- áu- di me Dó- mi- ne.

Protase Apodose

Ant.

Nos qui vi- vi- mus be- ne- di- ci- mus Dó- mi- no.

Protase

Ant.

Mi- se- ré- re mi- hi Dó- mi- ne,

Apodose

et ex- áu- di o- ra- ti- ó- nem mé- am.

Fig. 517.

907. — Cette distribution de l'intensité dans toute la phrase est très importante, si l'on veut arriver à une exécution intelligente, intelligible et agréable ; en un mot, si l'on veut bien *phraser*.

C'est l'intensité qui, de concert avec la mélodie et le rythme, fait circuler le mouvement et la vie dans tout l'organisme du membre et de la phrase. C'est elle qui, puissant élément de synthèse, unit toutes les parties en leur donnant cette grâce naturelle, ces mouvements liés et ondulants qui conviennent éminemment à la diction souple et aisée de la mélodie grégorienne. C'est à elle, c'est à la suprématie de chaque accent *principal* dans l'intérieur du membre, de chaque accent *général* dans la phrase, qu'il faut attribuer pour une grande part la cohésion, l'unité des multiples éléments, syllabes, mots, membres, phrases, qui composent une mélodie. Supprimez cette variété des accents, aussitôt la vie et l'unité disparaissent pour faire place à la mort et à la dislocation : il n'y a plus ni membres ni phrases, ou si l'on distingue encore ces divisions, elles ne sont plus que des tronçons inanimés. En vain les rythmes enchaînent-ils les mots aux mots, en vain la mélodie déroule-t-elle à travers les membres ses courbes les plus belles, ce n'est pas assez; il faut encore, pour arriver à la vie chaude, vibrante, cette gamme d'intensité, qui s'étend et pénètre dans toutes les parties de la phrase, qui les embrasse, les enveloppe et les lie dans une parfaite unité.

908. — Chose étrange! quelques-uns, au nom de la nature, ou encore au nom de je ne sais quel hiératisme idéal, ont voulu bannir *cet élément essentiel* de toute mélodie, comme de tout discours. Ils ont voulu introduire ces théories dans la pratique. Qu'arrive-t-il? Tous les accents se succèdent avec une égale force, avec une régularité lourde et froide; on dirait un métronome battant mécaniquement non plus les temps, mais les mots et les mesures. C'est le martellement transporté des notes aux accents. La vie, le naturel et la beauté sont totalement absents d'une telle exécution; l'intelligence du texte elle-même n'est pas sans en souffrir.

D'autres, plus habiles, évitent ces graves défauts : ils lient les mots, mais leur effort principal consiste, sous prétexte d'éviter l'expression passionnée ou recherchée, à maintenir dans le courant mélodique quel qu'il soit une ligne froide et uniforme d'intensité invariable. Ils prétendent imiter la nature; ils se trompent : en cherchant à être simples et naturels, ils manquent leur but, ils

tombent dans le genre précieux, dans une affèterie naïve et maniérée, pire que toutes les exagérations auxquelles peut donner lieu la loi dynamique que nous expliquons.

909. — Il faut bien se garder en effet, dans la pratique, de la *moindre exagération :* la douceur, la suavité, le calme inaltérable de la mélodie grégorienne demandent que ces progressions et ces détentes dynamiques soient conduites avec mesure, discrétion, délicatesse. Ici, comme dans tout art, il faut arriver juste. Point de *crescendos* rapides et éclatants, point de *diminuendos* subits, jamais une recherche quelconque d'effet, jamais surtout de contrastes proprement dits : des nuances, rien que des nuances, et toutes doivent se lier, se fondre l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel. Quand les modifications dynamiques sont arrivées à lier les mots et les membres, à *phraser*, l'effet est obtenu, il n'y a rien à chercher au-delà.

B) Périodes de trois membres.

910. — A ces périodes s'appliquent exactement les principes d'analyse mélodique et dynamique que nous venons d'exposer.

Le premier membre est naturellement toujours protase, le troisième toujours apodose; il ne peut y avoir de difficulté que pour le second : doit-il être considéré comme protase ou comme apodose?

Essayons de répondre à cette question.

911. — M. Combarieu (1) signale sur ce point une différence importante entre la période oratoire et la période musicale : « Dans la période oratoire, dit-il, l'apodose peut comprendre un nombre indéterminé de kôla; dans la période musicale, elle n'en a jamais qu'un seul ».

Et plus loin, traitant de la période musicale : « Il y a des périodes de trois kôla ou d'un plus grand nombre, appelées hypermétriques. Entre la protasis et l'apodosis, elles contiennent une phrase intermédiaire, rarement plusieurs; mais cette phrase intermédiaire a toujours la signification rythmique d'une seconde protasis, jamais celle d'une conclusion ».

(1) *Op. cit.*, p. 76.

La période de trois membres serait donc ainsi composée, d'après M. Combarieu :

I. Protasis | II. Protasis | Apodosis.

Puis il continue : « La période composée de quatre kôla, par exemple, doit donc être comprise de la façon suivante :

I. Protasis | II. Protasis | III. Protasis | Apodosis.

» Au point de vue de l'accentuation une telle période est soumise à une règle qui est appliquée dans le langage oratoire : dans une suite de mots pleins de sens, également forts, qui marquent soit une reprise de la même idée, soit une opposition, les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante.

» Ainsi dans cette phrase de Bossuet : "*Une grande reine,* | *fille, femme, mère de rois si puissants* | *et souveraine de trois royaumes...* " De même, dans la période musicale de plusieurs membres, le *crescendo* de la première protase s'accentue dans les suivantes, jusqu'au kôlon final ».

912. — Ces divisions sont-elles applicables à la musique grégorienne?

Oui, toutes les fois que la marche mélodique est ascendante jusqu'au dernier kôlon exclusivement, et ce cas se présente souvent dans nos mélodies; non, quand elle est descendante dès le second membre.

Aussi, nous n'oserions pas dire que dans la période grégorienne l'apodose ne peut avoir qu'un seul membre. Nous serions porté à rattacher la période musicale grégorienne à la période oratoire sur laquelle elle est calquée, et où l'apodose peut comprendre un nombre de membres indéterminé.

En règle générale, nous attribuerions à la *protase* tout ce qui est début, élan, gradation mélodique et dynamique, car la protase est, pour ainsi dire, la grande arsis de la phrase; et nous donnerions à l'*apodose* tout ce qui est déclin, détente, tout ce qui annonce, prépare, amène le repos et la conclusion, car l'apodose peut être considérée comme la grande thésis de la phrase.

Quelques exemples montreront l'application de cette règle générale.

913. — Si le second membre est en gradation mélodique et partant dynamique sur le premier, il reste à la protase et contient l'accent général. C'est tout-à-fait la période musicale telle que la comprend M. Combarieu :

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase
Ant.
Haec est vírgo sá-pi- ens quam Dó-mi-nus vi-gi-lántem in-vé-nit.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase
Ant.
In týmpa-no et chó-ro, in chórdis et órga-no laudá-te Dé- um.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase
Ant.
Tamquam spónsus Dó-mi-nus pro-cé-dens de thá- lamo sú- o.

Protase — Apodose
1. Protase — 2. Protase
Ant.
Suscé-pimus Dé- us mi-se-ri-córdi- am tú- am in mé-di- o témpli tú- i.

Fig. 518.

914. — Si le deuxième membre est moins élevé que le premier, on peut le considérer comme une annonce, un commencement de la conclusion. C'est une première apodose, et l'accent général se trouve à l'intérieur de la protase :

Protase — Apodose
1. Apodose — 2. Apodose

Ant. Ecce ancil-la Dó-mi-ni : fí- at mi-hi se-cúndum vérbum tú- um.

Protase — Apodose
1. Apodose — 2. Apodose

Ant. Hoc est praecéptum mé- um, ut di-ligá-tis invi-cem sic-ut di-lé-xi vos.

Fig. 519.

915. — Dans l'exemple suivant, la première apodose est indécise ; on pourrait peut-être la considérer comme deuxième protase :

Protase — Apodose
1. Apodose — 2. Apodose

A ti-mó- re in-imí- ci é- ri- pe Dó-mi-ne á- ni-mam mé- am.

Fig. 520.

Peu importe, après tout, que le membre central soit nommé protase ou apodose ; ce qui est décisif pour la liaison des membres et l'unité de la phrase, ce sont les progressions dynamiques indiquées par les *crescendos* et les *decrescendos* au-dessus des portées.

C) *Périodes de quatre membres.*

916. — Le principe est toujours le même :

à la *protase*, tout ce qui est élan, montée, effort dans la mélodie : le premier membre toujours, le second et même le troisième selon les cas;

à l'*apodose*, au contraire, tout ce qui est déclin, détente, affaiblissement : le dernier membre toujours, et, en remontant, le deuxième et même le troisième suivant les circonstances.

917. — *1er cas.* — Si la progression mélodique et dynamique se fait sentir dans les deux premiers membres, et que l'accent général se trouve dans le deuxième, tous deux seront considérés comme protases, lors même que la détente commencerait à se faire sentir vers le milieu du second membre, comme dans les exemples suivants :

Protase

1. Protase 2. Protase

Ant. Qui vult ve- ní- re post me, ábne- get se-met- í-psum,

Apodose

1. Apodose 2. Apodose

et tól- lat crú- cem sú- am, et sequá- tur me.





Fig. 521.

918. — 2e *cas.* — Mais souvent il arrive que l'élan mélodique n'est point épuisé au deuxième membre, et qu'il se poursuit progressivement jusque dans le troisième, où se trouve l'accent général, qui, de ce sommet, domine les deux versants de la mélodie :





Fig. 522.

(1) Nous abandonnons, pour ce quatrième membre, la version vaticane pour nous en tenir à celle de Hartker, traduite souvent dans des mss. sur lignes. Cf. ci-dessus, ch. VIII, p. 365.

Les trois premiers membres appartiennent alors à l'élan, à l'arsis, à la protase de la phrase; le dernier au repos, à la thésis, à l'apodose ou conclusion.

On reconnaîtra ici la forme périodique oratoire et musicale dont parlait M. Combarieu, dans laquelle les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante. Il suffit de lire le texte pour sentir les appels de plus en plus pressants à Jérusalem : *Elevàre... consúrge... sólve...;* ce que la cantilène a fort bien rendu par une progression mélodique et dynamique qui ne s'arrête qu'après le troisième et le plus puissant de ces appels.

Après *Jerúsalem* il ne faudrait qu'un quart de barre. Mais les deux-points du texte!... — Qu'importe? le compositeur ne s'en est pas préoccupé; il a eu raison. Il s'est laissé entraîner par les paroles, et, d'un seul jet mélodique, il est arrivé au sommet de sa cantilène. Faisons comme lui; exécutons comme il a senti, comme il a compris, et non comme le typographe a ponctué. La mélodie n'est pas l'esclave du texte, encore moins de l'imprimeur!

919. — Autre exemple du même genre :

Protase

1. Protase 2. Protase 3. Protase

Ant.

Vé-ni spónsa Chri-sti, ácci-pe co-ró-nam, quam tí-bi Dómi-nus

Apodose

praepa-rá-vit in ae-tér-num.

Fig. 523.

920. — Cette disposition du *crescendo* se développant dans les trois premiers membres est applicable à un grand nombre d'antiennes.

921. — *3e cas.* — Toutefois la mélodie jouit d'une telle liberté dans sa marche, que sa conformation laisse place, dans certains cas, à plusieurs interprétations également bonnes; lorsque, par exemple, au deuxième membre se trouve une cadence bien marquée qui peut être regardée comme une interruption, une fin provisoire dans le dessin mélodique. Ainsi :

Protase

Protase — Apodose

Ant. Vi- de Dó- mi- ne af- fli- cti- ó- nem mé- am,

Apodose

Protase — Apodose

quó- ni- am e- ré- ctus est in- i- mí- cus mé- us.

Fig. 524.

Les deux premiers membres sont assimilés à une petite phrase composée de deux membres ou incises, dont le premier peut être considéré comme protase, le second comme apodose; même division pour les deux derniers membres. La marche dynamique est indiquée par les soufflets. L'accent général est au troisième membre, sur la syllabe *ré* de *eréctus*.

Une autre analyse est possible. Si nous considérons en eux-mêmes, indépendamment de la suite, les deux premiers membres, nous reconnaîtrons que l'accent mélodique est nul. La cantilène consiste dans une ondulation plus rythmique que mélodique sur la tierce *fa-la*; elle ne se décide à monter qu'au troisième membre. Or, cette progression peut être préparée par un léger *crescendo* sur le second membre, et nous revenons ainsi à la règle générale :

Protase

1. Protase 2. Protase 3. Protase

Ant. Ví-de Dó-mi-ne afflí-cti- ó-nem mé- am, quó-ni- am e-ré-ctus est

Apodose

in- i-mí-cus mé- us.

Fig. 525.

922. — Il peut arriver encore que les accents principaux des deuxième et troisième membres se trouvent sur le même degré de l'échelle. Lequel alors sera l'accent général de la phrase?

Le choix est laissé au goût de l'exécutant, si la notation n'indique rien :

Protase Apodose

1. Protase 2. Protase 3. Protase

A)

Protase Apodose

1. Protase 2. Protase 1. Apodose 2. Apodose

B)

Ant. Cantá te Dó-mino cánti-cum nó-vum : laus é- jus ab extrémis térrae.

Fig. 526.

Si le *crescendo* se poursuit jusqu'au troisième membre, *A)*, l'accent général sera sur *laus*, et les trois premiers membres seront des protases.

Si le *crescendo* s'arrête au second membre, *B)*, l'accent général s'appuiera sur *Cán* de *Cánticum*, et la phrase se divisera en deux protases et deux apodoses.

Pour cette antienne, nous préférons *B)*, parce que le troisième membre n'est que la répétition du deuxième.

923. — De même, la très belle antienne suivante *Sálva nos* se prête à une double interprétation analogue; ici encore nous préférons la suivante :

Protase

1. Protase — 2. Protase

Ant. Sálva nos, Dómi-ne, vi-gi-lántes, custó-di nos dormi-én-tes :

Protase — Apodose

3. Protase

ut vi-gi-lémus cum Chrí-sto, et requi-es-cá-mus in pá-ce.

Fig. 527.

Le deuxième et le troisième membres sont une répétition presque exacte de la même mélodie; on peut donc choisir, comme *accent général* de toute l'antienne, l'un ou l'autre des accents principaux de ces deux membres. Le maître de chapelle en décidera lui-même.

S'il place l'*accent général* au deuxième sur *nos*, il devra réserver pour cette syllabe *nos* le maximum d'intensité, et considérer comme *apodoses* le troisième et le quatrième membres, qui s'éteindront lentement à la faveur d'un long *decrescendo*.

Si, au contraire, il reporte l'accent général sur le mot *vigilémus* du troisième membre, le *crescendo* et l'*accelerando* commencés dès

le début de l'antienne se poursuivront dans un fervent élan jusqu'à ce mot; les trois premiers membres seront des *protases*, le dernier seul servira d'*apodose*. Là, à l'entrée de ce dernier membre, la cantilène modifie son allure : elle s'apaise, retombe, et, bercée sur les dernières ondes rythmiques et mélodiques, doucement elle s'endort, si nous pouvons ainsi parler, dans la paix, *et requiescámus in pace*.

924. — *4e cas*. — Certaines antiennes de quatre membres se divisent en deux parties rythmiques et mélodiques très distinctes, dont les mouvements montants et descendants sont des plus variés. Ces antiennes n'ont pas besoin d'accent général; les deux parties se tiennent par les liens de la répétition ou de l'imitation mélodique et de la proportion rythmique :

Protase — Apodose

Ant. Dé- us mé- us és tu, et con- fi- té- bor tí- bi :

Protase — Apodose

Dé- us mé- us és tu, et ex- al- tá- bo te.

Protase — Apodose

Ant. Déx- te- ra Dó- mi- ni fé- cit vir- tú- tem :

Protase — Apodose

déx- te- ra Dó- mi- ni ex- al- tá- vit me.



Fig. 528.

§ 2. — Lien de proportion numérique entre les membres.

925. — Le troisième lien dans la construction de la période oratoire et musicale consiste dans la *proportion numérique* des membres entre eux.

Il ne suffit pas, en effet, de diviser une période en incises et en membres ; il faut encore, pour charmer l'oreille, pour constituer la période dans son unité, que ces divisions soient proportionnées entre elles, et en rapports harmonieux avec la phrase entière.

Ce sont ces proportions harmonieuses et larges des membres que l'oreille saisit avec le plus de facilité, et qui se présentent à l'intelligence avec le plus de netteté.

926. — M. Gevaert (1) dit que « le chant latin des psaumes et des antiennes possède pour *unique élément* de rythme la périodicité des repos de la voix, en d'autres termes, une symétrie approximative dans la longueur des diverses sections de la mélodie ».

Cela n'est pas exact, nous le savons déjà, puisque nous avons vu la proportion sous toutes ses formes, égale, double, triple, etc., pénétrer au centre des membres, des incises, des mots, pour les soumettre à ses lois. La vérité, c'est que la proportion juste, harmonieuse, entre les divers membres de la mélodie est la *loi principale du nombre musical grégorien*, comme elle est la *loi capitale du nombre oratoire ;* ce qui n'exclut nullement une harmonieuse proportion entre les parties plus petites à l'intérieur des membres,

(1) *Mélopée antique*, p. 133.

telles que notes, temps composés. Le nombre oratoire cicéronien, avec toute sa liberté de composition, a pour base les pieds métriques. Le nombre grégorien, sans perdre sa liberté d'allure, peut bien s'appuyer sur les rythmes binaires et ternaires.

927. — La proportion qui convient à la période grégorienne n'est point cette proportion artificielle de la versification métrique ou tonique, ou de la musique moderne, mais la proportion libre, naturelle, si bien décrite par Cicéron pour le nombre oratoire, et par Guy d'Arezzo pour le nombre musical.

« Ce nombre, dit Cicéron, repose sur une mesure déterminée, non par des règles fixes, mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe. Celle-ci contient naturellement en elle-même la mesure des sons : elle juge de ce qui est trop long ou trop court. Pour ne point tromper son attente, chaque division doit être contenue dans certaines limites. Se tenir en deçà ou aller au delà, c'est blesser l'oreille, en la frustrant du plaisir auquel elle a droit (1) ».

928. — Tout cela s'applique exactement au *nombre musical*, ainsi qu'on peut le voir au chapitre XV du *Micrologue* de Guy. M. Gontier et Dom J. Pothier ont donné de ce chapitre un commentaire très attaqué, jamais réfuté. Nous nous bornerons ici à résumer brièvement la doctrine de ces deux auteurs.

929. — « Guy nous a déjà parlé des divisions du chant : syllabes musicales, neumes ou distinctions. Il fait remarquer que ces divisions, surtout les distinctions et les neumes, dont l'heureuse variété n'empêche pas la régularité, doivent, pour plaire au goût et à la raison, avoir entre elles un rapport de similitude. *Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant* (2). »

(1) « Aures enim vel animus aurium nuncio naturalem quamdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat, et perfecta ac moderata semper exspectat : mutila sentit quaedam et quasi decurtata : quibus tamquam delicto fraudetur, offenditur : productiora alia et quasi immoderatius excurrentia quae magis etiam aspernantur aures ». CICÉRON, *Or.* LIII. — La traduction large que nous donnons est de DOM J. POTHIER, *Les Mélod. grég.*, p. 179.

(2) DOM J. POTHIER, *op. cit.*, p. 181.

930. — En quoi consiste cette similitude?

Elle repose sur quatre sortes de relations :

1) celle du nombre des sons } ordre quantitatif
2) celle des pauses

3) celle des intervalles } ordre mélodique.
4) celle des cadences

Nous avons parlé précédemment des pauses et de leur proportion : il reste à parler ici du *nombre des sons*.

931. — Avec Guy et ses commentateurs, il faut distinguer deux sortes de chants :

les chants *quasi métriques (metrici, procurati)*,

les chants *quasi prosaïques (prosaici)*.

A) Chants quasi métriques

932. — « Quand les divisions sont semblables [ou à peu près]... surtout sous le rapport de la longueur des membres et sous celui des pauses qui servent à les distinguer, on obtient des chants qui peuvent être appelés métriques *par analogie*. « *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur* ». Les membres ou les distinctions qui partagent le chant ne sont pas des vers, mais imitent les vers : *quasi versus;* nous ne les scandons point, il semble seulement que nous les scandions, *scandere videamur* » (1).

Cantus procurati, dit de son côté Aribon, *quos metricos dicere possumus*, qui ne sont pas métriques, mais que nous pouvons comparer aux vers et appeler métriques, car dans ces chants on peut en quelque sorte mesurer les distinctions, *quae omnes pene sunt commensurabiles*.

Et de ces chants quasi métriques, il donne comme exemples le Répons : *Ecce nunc tempus*, et l'antienne : *Non vos relinquam orphanos*.

(1) *Mélod. Grég.* p. 186.

Voici cette dernière avec ses trois membres à peu près égaux :

	Syllabes	Notes	Temps
Ant. Non vos re- línquam órpha- nos, al- le- lú- ia :	12	21	22
Vá- do. et vé- ni- o ad vos, al- le- lú- ia :	12	22	23
et gau- dé- bit cor vé-strum, al- le- lú- ia.	11	18	20

Fig. 529.

Et pour bien montrer qu'il y a *analogie* seulement ou *similitude*, et que la proportion entre les membres appartient au genre rythmique libre, Aribon emprunte une comparaison au *nombre oratoire :* « Cette proportion, dit-il, est dans le chant ce qu'est dans le discours la figure nommée *compar* chez les rhéteurs, qui consiste en ce que les membres ont un nombre *à peu près égal* de syllabes. « *Talis consideratio similis est rhetorico colori qui* compar (1) *dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum* » (2).

933. — Le texte liturgique se prêtait souvent à cette harmonieuse symétrie. M. Gontier fait remarquer avec raison (3) que l'on modifiait les textes des Livres Saints pour leur donner cette proportion métrique. Cette intention est évidente dans un grand nombre d'antiennes. M. Gontier en cite quelques exemples :

I.	Sacérdos et póntifex	7 syll.
	et virtútum ópifex,	7 »
	Pastor bone in pópulo,	8 »
	ora pro nobis Dóminum.	8 »
II.	Ego sum pastor bonus	7 syll.
	qui pasco oves meas,	7 »
	et pro óvibus meis	7 »
	pono ánimam meam.	7 »
III.	O Crux benedicta,	6 syll.
	quae sola fuísti digna,	8 »
	portáre regem caelórum,	8 »
	et Dóminum, allelúia.	8 »
IV.	Ancilla dicit Petro :	7 syll.
	Vere tu ex illis es,	7 »
	nam et loquéla tua	7 »
	manifféstum te facit.	7 »

etc.

(1) Cic. *ad Herenn.* lib. IV, 20.
(2) Gerbert, *Scriptores*, II, 227.
(3) *Méthode raisonnée de plain-chant*, p. 108.

Avec des textes aussi réguliers, aussi soignés, *procurati (accurati)*, il est facile d'obtenir dans la mélodie une proportion quasi métrique et harmonieuse.

Plût à Dieu que les offices de nos Propres modernes fussent ainsi composés; ils ne mettraient pas à la torture les pauvres compositeurs chargés d'y adapter des cantilènes!

934. — Il n'est pas du reste nécessaire que les textes soient aussi réguliers que ceux que nous venons de voir. Aribon cite comme exemple de chant *métrique* ce Répons que nous serions bien tentés de prendre pour un chant *prosaïque :*

1re	Distinction.	Ecce nunc tempus acceptábile,
2e	»	ecce nunc dies salútis :
3e	»	commendémus nosmetípsos
4e	»	in multa patiéntia,
5e	»	in jejúniis multis,
6e	»	per arma justítiae
7e	»	virtútis Dei.

935. — Dom Pothier, de son côté, présente un certain nombre d'antiennes, appelées métriques, « qui toutes se divisent en quatre neumes ou membres d'une longueur proportionnelle, à la façon d'une strophe de quatre vers » (1). Cette coupe d'antiennes, ainsi que le fait remarquer M. Gevaert (2), rappelle le distique élégiaque :

	Syllabes	Temps
Ant. Eu-ge sér-ve bó-ne,	6	8
in mó-di-co fi-dé-lis,	7	9
In-tra in gáu-di-um	6	9
Dó-mi-ni tú-i.	5	9

(1) *Mél. grég.*, p. 186.
(2) *Mélopée antique*, p. 136.

	Syllabes	Temps
Ant.		9
E- lí- sa- beth Za-cha- rí- æ	8	
		9
má-gnum ví- rum gé- nu- it,	7	
		8
Jo- án-nem Ba- ptí- stam	6	
		8
Prae- cur- só- rem Dó- mi- ni.	7	

Fig. 530.

Tels sont les chants métriques.

B) Chants quasi prosaïques.

936. — Guy fait remarquer que tous les chants ne sont pas aussi soignés; il y a, dit-il, des chants *quasi prosaïques, qui haec minus observant :* qui, sans oublier les lois de la proportion, les observent moins.

Dans ces chants, les distinctions et les membres plus longs ou plus courts se trouvent mélangés un peu au hasard, sans discernement, ce qui n'empêche pas certains de ces chants quasi prosaïques d'être très harmonieux.

Il faut bien le remarquer en effet, la *proportion* est *essentielle* au nombre oratoire comme au nombre musical, mais non la proportion *égale* des membres.

Cicéron, qui pose en principe l'égalité des membres (1), admet cependant très bien la variété. Ainsi, quand il parle des incises : « Rien ne porte coup avec plus de force et plus de sûreté que ces incises de deux ou trois mots, quelquefois d'un seul, flanquées de

(1) *Ad Herenn.* IV, 20.

loin en loin par des périodes nombreuses dont on varie les chutes » (1).

La poésie elle-même offre ce genre de variété ; le poète lyrique mêle volontiers les grands vers aux petits. Le bon La Fontaine a usé mille fois de ce procédé avec une grâce sans égale. Un exemple au hasard :

Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais	12 syllabes
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle	12 »
Que celle	2 »
De cette paix,	4 »
Et ce m'est une double joie	8 »
De la tenir de toi. Je vois deux lévriers	12 »
Qui, je m'assure, sont courriers	8 »
Que pour ce sujet on envoie	8 »
etc.	

937. — Bref, il est une inégalité harmonieuse admise par le nombre oratoire et le nombre grégorien ; le compositeur en use volontiers, guidé d'ailleurs par les textes qui lui sont imposés. Ainsi dans les antiennes suivantes :

	Syllabes	Temps
Ant. Dó- mi- ne,	3	4
sál- va nos, per- í- mus;	6	10
ím- pe- ra,	3	4
et fac Dé- us tran-quil- li- tá- tem.	9	15

(1) *Or.* LXVII.

	Syllabes	Temps
Ant. Sí- on	2	4
nó- li ti- mé- re :	5	8
ec- ce Dé- us tú- us	6	8
vé- ni- et, al- le- lú- ia.	7	10

Fig. 531.

938. — Quelquefois le compositeur grégorien, désireux de donner à ses phrases une proportion plus égale, se sert de la musique pour allonger un membre trop court ; ainsi au quatrième membre de cette antienne :

	Syllabes	Temps
Ant Jam hí- ems tráns- i- it,	6	10
ím- ber áb- i- it et re- cés- sit :	9	11
súr- ge a- mí- ca mé- a,	7	12
et vé- ni.	3	9

Fig. 532.

Au point de vue littéraire, cette antienne est plutôt prosaïque, le nombre des syllabes l'indique ; mais au point de vue musical, elle est plutôt métrique : les trois premiers membres ont de dix à douze temps, le dernier n'en a que neuf, mais avec le *ritenuto* qui affecte ce membre, il atteint presque aux dix temps.

939. — La même intention d'allongement et de proportion se trahit dans l'antienne suivante :

	Syllabes	Temps
Ant. Be- ne ó- mni- a fé- cit :	7	12
súr- dos fé- cit au- dí- re,	7	12
et mú- tos ló- qui.	5	11

Fig. 533.

On peut même dire que, dans l'immense majorité des pièces grégoriennes, le compositeur s'efforce de parvenir à la correspondance approximative de longueur entre les membres de phrase.

§ 3. — Lien d'articulation.

940. — Outre ces liens mélodique, dynamique et proportionnel que nous venons d'expliquer, il en existe un autre, que nous ne pouvons passer sous silence, bien qu'il soit moins important ; c'est le *lien d'articulation*, ainsi appelé parce que son action se fait sentir *entre les incises et les membres*, *au point précis de leur jointure*.

Cela se fait de trois manières :

a) par la *mora vocis*,

b) par le *temps* composé,

c) par le *rythme* composé.

A) Jonction de deux membres par la mora vocis.

941. — D'abord, entre chaque membre, la *mora vocis* elle-même sert de liaison, surtout la *mora vocis* sans respiration.

Un exemple :



Fig. 534.

La petite barre après *Dómino* n'indique pas nécessairement, nous le savons, une respiration ; et, ici, la brièveté des deux incises la rend inutile. C'est dans ce cas surtout que la prolongation de la dernière note produit une liaison très intime entre les deux membres.

Voici comment :

942. — Pour bien exécuter cette note prolongée par la *mora vocis*, il faut se rappeler qu'elle remplit deux rôles : elle *termine* un membre, elle *conduit* au suivant : c'est elle qui transmet la vie d'un membre à l'autre : le courant vital de la mélodie et du rythme passe par elle ; elle doit s'en ressentir ; il ne faut donc pas l'exécuter froidement sous le beau prétexte qu'elle n'est qu'une tenue de la voix.

Elle termine un membre et doit, à ce titre, être doucement déposée et procurer le sentiment du repos ; mais à peine s'est-elle posée *qu'elle tend au membre suivant*. Si elle veut y arriver sans secousse, si elle veut donner du lié, du moelleux, à cette transition d'un membre à l'autre, elle doit la préparer en s'adaptant au début du nouveau membre, en prendre, pour ainsi dire, d'avance la couleur, la physionomie.

943. — La fin de la *mora vocis* sera donc en rapport avec la force dynamique, avec la valeur de la première note du début ; elle doit se fondre avec elle, s'adapter à elle.

Si le nouveau membre commence par une note forte, la tenue de la voix se terminera par un léger *crescendo*, comme dans *Cantáte Dómino;* s'il commence par une note faible, la tenue s'y adaptera doucement par un léger et délicat *decrescendo :*



Fig. 535.

944. — Ajoutons que ces nuances d'intensité doivent suivre la *ligne mélodique générale* plus encore que le cas particulier du *mot* qui commence la nouvelle incise. En d'autres termes, si le nouveau membre continue une progression ascendante, alors même que la première syllabe serait atone ou sur une corde inférieure, la *mora vocis* devrait être conduite en léger *crescendo :*





Fig. 536.

Nous ne donnons ici, bien entendu, que des indications générales; il existe souvent, pour le choix de la nuance à faire, beaucoup de liberté. Au maître de chœur de décider dans chaque cas; il nous suffit d'avoir éveillé l'attention sur ce point.

945. — Ces nuances très délicates de *crescendo* et de *decrescendo* peuvent être comparées à l'huile qui atténue les frottements entre les rouages de la machine, ou encore à la synovie, cette huile vivante qui adoucit et favorise le jeu de nos membres : elles lubréfient les extrémités des membres mélodiques et leur permettent de glisser de l'un à l'autre avec naturel et douceur.

946. — Cette règle vaut principalement pour les *morae vocis sine respiratione;* les membres plus importants ne l'admettent pas aussi facilement, et souvent les deux temps de la *mora* doivent être donnés tout entiers — sauf l'instant de la respiration — à la déposition du membre qui finit. Il en résulte que les nuances indiquées ci-dessus ne sont plus de mise.

La *mora distingue* alors plus qu'elle ne *lie* (dans le premier cas, elle *liait* plus qu'elle ne *distinguait*), bien que, là même, elle soit encore un moyen de liaison, mais moins puissant, moins efficace.

947. — L'antienne *Cantáte* présente précisément les trois manières d'exécuter les *morae vocis :*

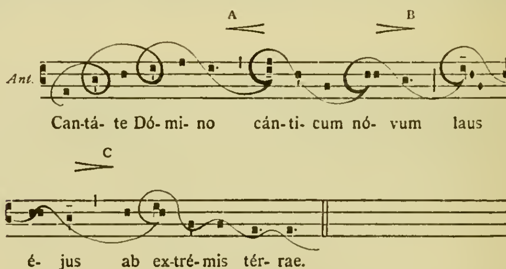


Fig. 537.

A. *Dómino : mora* sans respiration, avec très léger *crescendo* préparant l'accent de *cánticum;*

B. *Novum :* cadence un peu plus importante avec respiration; le temps composé binaire sera tout entier faible : respiration sur la valeur du point.

Si l'on voulait chanter cette antienne sans respiration à cet endroit, on pourrait très bien, sur la syllabe *vum* après la thésis, préparer l'accent de *laus* par un léger *crescendo :*



Fig. 538.

C. *Ejus : mora* sans respiration, avec *decrescendo* final, conduisant doucement à la syllabe faible *ab* du membre suivant.

B) Jonction de deux membres par le temps *composé.*

948. — On n'a pas oublié comment les mots, en prose et en poésie, s'enchaînent l'un à l'autre au moyen des temps composés et des rythmes (1). Il se passe quelque chose d'analogue au point de jonction des membres.

Sans doute, les rythmes-membres ne peuvent pas enjamber de l'un à l'autre, puisque le propre des membres est d'être un rythme complet, *en tant que membre;* mais ce qui arrive souvent, c'est que la fin d'un rythme et le commencement du suivant se trouvent réunis *dans le même temps composé,* la fin du premier se terminant sur les premiers temps, et le commencement du second débutant sur le dernier : le temps composé unit donc ici les rythmes et les membres. La chironomie indique parfaitement cette jonction :



Fig. 539.

A la jonction des deux rythmes *(tu in)*, mouvement ternaire, les deux premiers temps, thétiques, appartiennent au premier rythme; le troisième temps, au levé du rythme élémentaire suivant, appartient au second membre.

Cette liaison de deux membres par le temps composé *doit être recherchée, comme tout ce qui favorise l'unité du grand rythme.*

(1) Cf. ci-dessus, ch. VII, p. 298-306.

949. — Ainsi, lorsqu'aucune raison spéciale, mélodique ou verbale, n'appelle l'ictus sur la première note qui suit la demi-barre ou le quart de barre, il est souvent excellent de placer cette première note au levé du rythme élémentaire et de reporter sur la suivante le touchement rythmique :

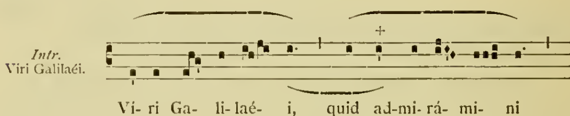


Fig. 540.

Pour ne pas distraire l'attention du *temps composé*, nous n'indiquons pas ici, ni à l'exemple suivant, de chironomie.

950. — Il arrive d'ailleurs très souvent que sur cette seconde syllabe un neume ou, dans le chant syllabique, une finale de mot ou un accent de dactyle réclame impérieusement cet appui rythmique. Alors, il n'y a pas d'hésitation possible, et la règle que nous exposons ici s'observe naturellement :





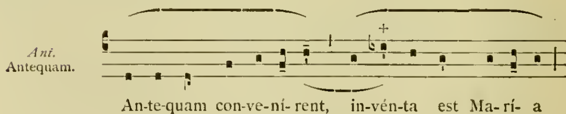


Fig. 541.

C) Jonction de deux membres par le rythme *composé.*

951. — Il n'est pas toujours possible de placer au levé la syllabe initiale d'une nouvelle incise, soit parce qu'elle est affectée d'un neume, soit parce qu'une formule mélodique ou le rythme verbal naturel (accent de dactyle) nécessite un ictus.

Mais, autant que le temps composé, le *rythme composé* est un agent puissant de liaison entre les membres (1). Nous avons eu l'occasion plus haut, p. 500, de parler de la « *soudure rythmique* » produite par « l'union *dans un même rythme* d'une incise finissante et d'une incise commençante », quand la mélodie se prête à cette disposition. De fait, toute thésis dépend de l'arsis qui précède; et dès lors, la thésis qui commence une incise, étant sous la dépendance de la dernière arsis de l'incise précédente, rattache intimement les deux incises l'une à l'autre, et les fond en un seul tout, dans la continuité d'une même ondulation.

952. — Prenons un exemple :



Fig. 542.

L'intonation du second membre, *et Fílius*, reproduit presque note pour note celle du premier, *Puer nátus est*. Il semble donc que le podatus liquescent *sol-ré* de *et* devrait être arsique comme celui de *puer;* et il est certain que cet élan mélodique incontestable de quinte s'accommoderait à merveille de ce traitement. Mais il n'est pas défendu de remarquer que ce podatus liquescent, s'il est nettement arsique du second membre considéré *isolément*, se trouve aussi à la quinte au-dessous du *ré* précédent. La mélodie, qui évoluait autour de la dominante *ré*, attaque encore sur la même corde l'accent de *Fílius;* le podatus liquescent *et* n'est en somme qu'une simple formule de transition entre les deux incises, et l'ondulation thétique traduit beaucoup mieux cette nuance de phrasé :

(1) Ch. VII, p. 301-306.



Fig. 543.

Du même coup, les deux incises sont beaucoup plus nouées, et l'unité de la phrase plus évidente.

953. — On pourrait faire les mêmes réflexions pour l'exemple suivant :

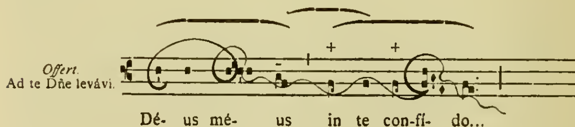


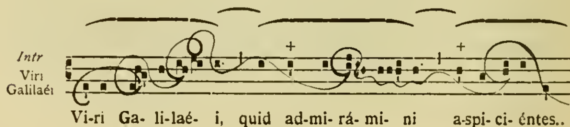
Fig. 544.

Essayez de chanter en arsis, dans les deux exemples précédents, les deux podatus marqués d'une croix, vous aurez l'impression très nette d'un recommencement, alors que la thésis indique le *développement d'un mouvement déjà commencé.*

954. — Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que, comme ci-dessus, le début de la nouvelle incise soit une imitation mélodique de l'incise précédente. Il suffit que la ligne mélodique continue à onduler avant de reprendre un nouvel essor.

Voici quelques nouveaux exemples qui montreront mieux notre pensée :





Ant. Quaérite primum.

Quaé-ri- te pri-mum ré-gnum Dé- i, et ju-stí- ti- am é- jus :

et haec ó-mni- a ad-ji- ci- én-tur vó- bis, al-le- lú- ia.

Fig. 545.

955. — On remarquera que, dans les deux derniers exemples, sur les mots *quid* AD*mirámini*, *ré*GNUM et *adjiciéntur*, se réalisent les deux procédés de liaison dont nous venons de parler : l'union à la fois par le *temps* composé et par le *rythme* composé.

956. — Sans doute, ce procédé d'union par le rythme composé n'est pas toujours possible, et, dans bien des cas de ligne mélodique montante ou d'accent tonique sur la première note d'ictus, une arsis s'impose nettement, comme dans l'exemple *Cantáte Dómino* CAN*ticum nóvum* si souvent cité. Il ne faut jamais violenter les textes et vouloir leur faire dire de force ce qu'ils ne disent pas, mais se laisser toujours guider par la ligne musicale.

Nous voulons dire seulement que lorsque la mélodie s'y prête, notamment dans le cas de mélodie descendante ou ondulante et de départ sur une syllabe atone, le procédé que nous suggérons est excellent pour unir étroitement les membres et assurer ainsi l'unité de la phrase, but suprême du rythmicien.

CHAPITRE XII.

CONFIRMATION ET DÉVELOPPEMENT DE QUELQUES PRINCIPES.

957. — Avant de terminer cette longue étude du rythme des mélodies grégoriennes, il est nécessaire de revenir quelque peu sur les principes qui nous ont guidé dans le placement des ictus rythmiques, afin de les établir plus solidement encore, et, par là, de les mettre à l'abri de toute critique raisonnable. Ces développements ont été réservés jusqu'ici pour ne pas interrompre le cours de notre exposé.

Dans tout ce qui précède, la disposition des touchements sur les syllabes a été réglée d'après les lois générales du rythme musical naturel et de la rythmique latine, telle que nous la révèlent les qualités natives et foncières du mot latin. Il nous faut montrer maintenant comment les résultats ainsi obtenus se trouvent d'accord avec les œuvres des théoriciens et des musiciens des meilleurs siècles.

958. — Nos observations porteront sur les points suivants :

a) longueur de la syllabe finale dans les mots latins isolés,
b) liberté de l'accent latin au point de vue rythmique, et séparation possible de l'accent et de l'ictus,
c) musique moderne et accent roman,
d) pensée des auteurs latins sur l'arsis et la thésis,
e) inutilité de la théorie de l'anacrouse, inconnue chez les anciens,
f) nature de l'ictus rythmique chez les anciens.

ARTICLE 1. — LONGUEUR DE LA SYLLABE FINALE DES MOTS LATINS ISOLÉS.

959. — La longueur de la syllabe finale des mots latins isolés, et, par suite, l'attribution à cette syllabe d'un ictus, est déterminée par une raison d'ordre purement rythmique.

Le *mot isolé* est complet par lui-même; rien ne le précède, rien ne le suit; nulle influence étrangère ne s'exerce sur lui. A lui

seul, il forme un petit être mélodique et rythmique parfait, vivant, une petite incise de deux à huit syllabes qui a nécessairement son élan et son repos, son arsis et sa thésis, vie et essence du rythme. Or une loi de *rythmique naturelle* exige que la note ou syllabe sur laquelle vient se reposer le mouvement rythmique soit prolongée. On peut donc établir en principe que la dernière syllabe des mots isolés, envisagés comme de petites incises, doit être *longue.*

960. — C'est là plus qu'une conjecture; c'est une vérité *de fait*, dont témoigne indiscutablement l'histoire littéraire et musicale des siècles passés. Nous trouvons en effet la réalisation constante de cette loi naturelle de rythmique dans la prose et la poésie antiques comme dans la musique grégorienne et, plus tard, dans la musique polyphonique.

§ 1. — Dans la prose antique.

961. — C'est cette loi que Quintilien mentionne à propos de la disposition des pieds métriques dans la prose soignée, quand il dit : *Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens.* Il y a dans l'intervalle des mots un temps caché (1).

(1) Voici le texte complet : « Illud est, quod supra dixi, multum referre unone verbo sint duo pedes comprehensi, an uterque liber; sic enim fit forte, *criminis causa;* molle, *archipiratae;* mollius si tribrachys praecedat, *facilitates, temeritates. Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens*, ut in pentametri medio spondeo *, qui nisi alterius verbi fine, alterius initio constat, versum non efficit. — Mais, comme je l'ai dit plus haut, il y a une grande différence entre deux pieds qui sont contenus dans un seul mot, et deux pieds qui sont d'un mot chacun. Ainsi *criminis causa* tombe avec force, *archipiratae* avec mollesse. Ce sera encore plus mou si le spondée est précédé d'un tribraque comme dans *facilitates, temeritates. Cela vient de ce qu'il y a dans la division même des mots un intervalle de temps caché*, comme dans le spondée qui partage le pentamètre, * car le vers n'y serait pas si ce spondée ne se formait de la fin d'un mot et du commencement d'un autre ». QUINTILIEN, *Inst. Orat.* IX, 4, 98.

* Sur cette manière de scander le pentamètre, voici ce que dit M. F. PLESSIS dans sa *Métrique grecque et latine*, p. 99-100 : « La scansion dont parle Quintilien partage le vers, d'une manière absurde, en deux dactyles, un spondée et deux anapestes :

O pere- | ant sil- | vae de- | fici- ant- | que canes ».

au lieu de O pere- | ant sil- | vae || de- fici- | antque ca-| nes.

Ailleurs (1), il appelle ce temps *tempus vacans*, *tempus inane*, « temps caché qui, venant s'ajouter à la syllabe finale, fait de celle-ci une longue », dit Dom Pothier. Sans doute, Quintilien exagère un peu en appliquant à chaque mot à l'intérieur même des incises une loi qui ne se réalise vraiment qu'à la fin de chaque distinction; mais nous ne parlons ici que du mot *isolé*, et celui-ci est dans les conditions voulues pour bénéficier de cet allongement. *Neque enim ignoro in fine pro longa accipi brevem, quod videtur aliquid vacanti tempori ex eo quod insequitur accedere*, dit encore Quintilien.

§ 2. — Dans la poésie antique.

962. — Cette même loi préside aux césures, aux coupes qui fournissent à la voix un point de repos, en même temps qu'elles divisent harmonieusement les vers. L'exemple choisi par Quintilien dans la citation précédente prouve bien que, même dans la prose, il ne s'agissait pas d'autre chose. Or ce repos s'appuyait toujours sur une syllabe longue, fin de mot; et si impérieuse était cette longueur qu'une brève placée à cet endroit s'allongeait aussitôt. Tous les métriciens sont d'accord sur ce point (2).

(1) *Ibid.*, passim.

(2) L. MUELLER : « Une brève pouvait s'allonger plus facilement à la fin qu'au milieu du mot, parce qu'il se produisait là naturellement une légère pause de la voix ». *Métrique grecque et latine*, page 108.

L. HAVET : « Temps marqué tombant sur une finale brève. — Quand un mot de plus d'une syllabe est terminé par une brève, cette finale ne peut recevoir un temps marqué que si on peut la remplacer par une longue sans que le vers devienne faux... Cela revient à dire qu'une brève portant le temps marqué, quand elle terminait un mot et que par conséquent elle était suivie d'un très court silence, faisait plutôt l'effet d'une longue que l'effet d'une vraie brève ». *Métrique grecque et latine*, §§ 277 et 278.

« Brèves finales dans le vers saturnien. — Une brève finale est assimilée à une longue, quand elle porte le temps marqué ». *Ibid.* § 454.

L. LALOY : « Une autre question, qui nous semble assez importante aujourd'hui, est celle des coupes de mots. La fin d'un mot suggère naturellement l'idée d'un léger arrêt de la voix, surtout lorsque ce mot termine lui-même un membre de phrase ». *Aristoxène de Tarente*, pp. 319-320.

F. PLESSIS : « Une finale brève, en latin, peut s'allonger sous la double influence du temps fort (?) qui porte sur elle et de la césure qui la suit » *Métrique grecque et latine*, n° 44.

etc. etc.

§ 3. — Dans la musique grégorienne.

963. — La même loi trouve sans cesse son application, sous le nom de *mora vocis*, aux différentes divisions de la phrase grégorienne. (Cf. ci-dessus, Chap. XI, art. 1, § 2).

964. — Les musicistes du Moyen-Age l'ont empruntée aux grammairiens; tous, grammairiens et musiciens, s'accordent pour exiger une *mora* ou *morula vocis*, c'est-à-dire une longue, à la fin des incises et des divisions du discours, oratoire ou musical.

Inutile de multiplier ici les textes. Nous en avons donné quelques-uns ci-dessus, ch. XI, et, pour plus de détails, nous nous contentons de renvoyer au ch. X des *Mélodies grégoriennes* où Dom J. Pothier les a tous cités et admirablement commentés. En voici un à titre d'exemple, emprunté à Guy d'Arezzo : *Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit* » (1).

Or le mot isolé n'est, en définitive, qu'une petite incise dont la fin, syllabe finale, doit être signalée par un allongement.

965. — Aux témoignages des auteurs, il faut ajouter une preuve de fait péremptoire, tirée de la mélodie grégorienne. La tendance, signalée plus haut, des compositeurs à *alléger* l'accent tonique en ne lui donnant qu'une seule note a pour conséquence et contre-partie la tendance à charger de notes la syllabe finale des mots.

Pour s'en convaincre, il suffit de relire les exemples abondants cités au ch. V, article 2 : Brièveté de l'accent. On y verra tous les accents, toniques et secondaires, surmontés d'une seule note, et toutes les syllabes finales des mots, ainsi que les syllabes placées après les accents secondaires, chantées sur plusieurs notes. Les pages 217-220 sont particulièrement suggestives; on y trouvera une longue liste — et nous aurions pu l'allonger beaucoup plus — d'exemples montrant « la répétition coup sur coup du même fait sur des mots se succédant dans une même division rythmique ».

(1) *Micrologus*, ch. XV.

966. — Un seul exemple suffira ici :

Invitat. Ecce venit.

Ecce vé-nit ad témplum sánctum sú- um

Do-mi-ná- tor Dó-mi- nus : * Gáu-de et laetá- re...

Fig. 546.

967. — Il va de soi, et notre exemple le montre bien, qu'il n'en est pas toujours ainsi; mais le fait est si fréquent qu'il est impossible de n'y pas voir une preuve de la lourdeur et de la longueur naturelle de la syllabe finale.

968. — Nos musiciens modernes suivent, il est vrai, une voie tout opposée; ils donnent les temps longs aux syllabes accentuées, et attribuent la brièveté aux finales. Ainsi on trouve les rythmes suivants :

Tán- tum ér- go sá- cra- mén- tum

Fig. 547.

Déjà aux XVIIe et XVIIIe siècles, les réformateurs du chant grégorien accumulaient les groupes neumatiques sur les syllabes accentuées.

969. — Grave erreur dans l'un et l'autre genre de musique. « De ce que la voix se tient plus longtemps sur une syllabe ou lui donne plus de notes, il ne s'ensuit pas que cette syllabe soit mieux accentuée », dit très justement Dom J. Pothier (1). Au contraire; car, dans son essence, l'accent est non seulement une élévation, un mouvement bref, énergique, mais un principe de cohésion qui réunit en un seul tout les divers éléments ou syllabes qui composent un mot. De ces deux notions incontestables, brièveté et force de cohésion, il ressort clairement que plus on accorde de notes à la syllabe aiguë, plus on est exposé à porter atteinte au caractère et à la fonction de l'accent.

(1) *Mélodies grégoriennes*, ch. XII, p. 171.

970. — Un exemple fera mieux comprendre :

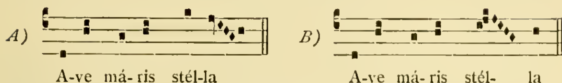


Fig. 548.

Nous le demandons : de ces deux manières de noter et de chanter le mot *stella*, quelle est la plus conforme à la nature et à la mélodie de l'accent? Quelle est celle qui conserve le mieux l'intégrité du mot? Dans la première, *A)*, la prononciation et la perception du mot sont complètes dès la seconde note; dans la seconde, *B)*, les sept notes accumulées sur l'accent tiennent l'auditeur en suspens jusqu'à ce que, le *sol* de transition amenant la dernière syllabe, le sens puisse enfin se dégager. Il résulte de là que l'intégrité des mots est mieux conservée lorsque la dernière syllabe seule est dotée de plusieurs notes.

971. — Est-ce à dire que l'emploi des groupes de notes sur l'accent soit prohibé? Nullement. Lorsque la modulation et les mélismes doivent pénétrer le texte, toutes les syllabes des mots latins sont susceptibles de dilatation musicale, et la syllabe la plus propre, *après la dernière*, à recevoir cette extension est encore celle qui porte l'accent, à cause de son importance et de sa force. Il est néanmoins vrai de dire que l'accent se rapproche d'autant plus de la fonction qu'il remplit dans le discours, qu'il est plus alerte et plus dégagé de notes (1).

972. — Telle est, sans aucun doute, la raison qui explique l'emploi des *jubili* à la fin des alleluias ou des graduels, et a donné naissance aux séquences. Les plus anciens monuments des liturgies ambrosienne et romaine témoignent de cet usage, par exemple ce « *Gloria* » ambrosien d'une saveur tout archaïque.

Nous avons là bien certainement la forme la plus ancienne du récitatif musical latin. Elle laisse aux mots, aux membres de phrase, qu'elle souligne discrètement par une inflexion, leur propre valeur, leur distinction littéraire, et ne permet à la mélodie de s'épanouir que sur la dernière syllabe, quand le sens de la

(1) *Paléogr. mus.* III, pp. 29-30. Cf. ci-dessus, pp. 212-213 et 292-293.

phrase est complet, parfait. Toutes les fois en effet que se présente le mélisme au cours de cette longue pièce, c'est toujours sur la dernière syllabe de l'incise. Le texte est le maître absolu :

Gló-ri- a in excélsis Dé- o et in térra pax homí-ni-bus bónae vo-

luntá-tis. Laudámus te... Grá-ti- as tí-bi ágimus propter má-

gnam... Agnus Dé- i, qui tóllis peccá-ta múndi, *etc.*

Fig. 549.

973. — Un autre type de cette antique manière se trouve encore dans les versets de l'office romain :

Di- ri- gá- tur Dó- mi- ne o- rá- ti- o mé- a. *Cadence spondaïque.*
Ex-sul- tá- bunt sáncti in gló- ri- a. » *dactylique.*

Fig. 550.

ou encore

Di- ri-gá- tur Dó-mi-ne o- rá- ti- o mé- a. *Cadence spondaïque.*
Exsul-tá-bunt sáncti in gló- ri- a. » *dactylique.*

Fig. 551.

974. — Ce procédé de composition n'est d'ailleurs pas réservé exclusivement aux récitatifs ; on le rencontre aussi, quoique plus rarement, dans le répertoire antiphonique, témoin ce type d'antienne du 1er mode :

Ant.
Quaé- ri- te pri- mum ré-gnum Dé- i
An-te dí- em fé- stum Pá-schae } *Cadence spondaïque.*
Adsti- té- runt jú- sti ante Dómi- num » *dactylique.*

Fig. 552.

ARTICLE 2. — SÉPARATION POSSIBLE DE L'ACCENT TONIQUE ET DE L'ICTUS.

L'ACCENT AU LEVÉ.

975. — Une conséquence naturelle de la longueur de la dernière syllabe est la séparation éventuelle de l'accent tonique et de l'ictus rythmique, spécialement dans les mots paroxytons. C'est-à-dire que l'accent latin se trouve alors à l'arsis, à l'élan du rythme.

Nous nous sommes longuement étendu sur ce point, en exposant au ch. VI le rythme du mot latin isolé. Il nous reste à montrer que nous n'innovons rien, et que nous restons dans la pure tradition de Dom Pothier et des polyphonistes.

§ 1. — Doctrine de Dom Joseph Pothier (1).

976. — La théorie rythmique grégorienne de Dom J. Pothier repose en grande partie, c'est une chose bien connue, sur l'observation parfaite de l'accent et sur la prononciation correcte des mots latins.

Or, le savant auteur des *Mélodies grégoriennes* a toujours enseigné, d'abord en termes assez confus, ensuite avec une clarté de plus en plus nette, que la meilleure manière de bien accentuer, de bien faire ressortir l'accent et de le traiter conformément à sa nature est de le placer à l'élan, à l'arsis du mouvement rythmique, c'est-à-dire, en langage moderne, au *levé* de la petite mesure ou temps composé. Bien loin de sacrifier l'accent, on lui donne ainsi, d'après Dom J. Pothier, sa vraie place, et, du coup, on conserve au mot son unité parfaite et son rythme naturel.

A) Transcription par Dom Pothier de motets latins en notation musicale moderne.

977. — Afin qu'aucun doute sur sa pensée ne soit possible, le docte Abbé a condescendu, malgré ses répugnances légitimes pour la notation musicale moderne, à transcrire avec croches, noires et barres de mesures quelques pièces de chant.

Comment place-t-il les accents toniques? Voici.

(1) Les pages qui suivent sont extraites en partie de la *Paléogr. mus.*, t. VII, pages 128-143.

1° HYMNE *Sancta Maria.*

Sáncta Ma- rí- a, Te dé- cus ó-mne Caé- li- tus ór-

Sáncta Ma- ri- a, Te dé- cus ó- mne Caé- li- tus ór-

nat, Té-que su- pér- na Grá- ti- a ré- plet. ℣. O pí- a Vír-

nat, Té-que su- pér- na Grá- ti- a ré- plet. ℣. O pí- a Vír-

go, Má- ter et ál- ma, Nóstra be- ní- gne Sús-ci- pe vó- ta.

go, Má- ter et ál- ma, Nóstra be- ní- gne Sús-ci- pe vó- ta (1).

Fig. 553.

978. — On le voit, toutes les barres sont précédées d'un accent tonique. C'est dire que, dans tous ces cas, l'accent tonique, qui est au levé de la mesure, et l'ictus rythmique, qui est au frappé, sont nettement séparés.

979. — Il n'en est pas toujours ainsi et le chant ci-dessus transcrit le prouve clairement. Etudions-le jusque dans ses plus petites divisions rythmiques.

Il est noté à $\frac{3}{4}$; chaque temps, ♩, monnayé en deux croches, comprend deux syllabes; rien ne nous empêche, dans une analyse, de considérer ces deux croches comme deux temps simples; nous

(1) *Revue du chant grégorien*, octobre 1901, p. 33, 36.

aurions ainsi une suite de mesures à $\frac{2}{8}$. Voyons comment à l'intérieur de ces petits groupements se trouvent placées les syllabes accentuées et les syllabes finales.

980. — Une nouvelle transcription à $\frac{2}{8}$ ne sera pas inutile :

Sáncta Ma- rí- a, Te dé- cus ó-mne Caé- li- tus ór- nat,
Mú- ne- re dí- vo Só- la fu- í- sti Né-sci- a cúl- pae,
Quod ré- a mór- tis, *etc.*

Té-que su- pér- na Grá- ti- a ré- plet. ℣. O pí- a Vir- go, *etc.*

Fig. 554.

a) Tous *les rythmes-incises se terminent sur la finale des mots;* et, en remontant vers le début de la phrase, les accents toniques sont placés tantôt au levé, tantôt au frappé, selon le besoin. Il est vrai que « la facture régulière de cette composition en fait nécessairement un chant mesuré » (1) ; mais il importe peu que ces mélodies soient ou ne soient pas mesurées : la loi rythmique qui autorise l'accent fort au levé trouve son application dans la musique libre comme dans la musique mesurée.

b) A l'intérieur des rythmes, les mots tantôt sont renfermés dans les mesures ou temps composés — *sáncta, téque* — tantôt ils les débordent ; c'est le cas le plus fréquent :

Te dé-| cus — caéli-| tus, *etc.*

On verra ci-dessous que la disposition des mots, des accents sous la musique est exactement celle des anciens maîtres de la polyphonie.

981. — Ces deux manières de traiter l'accent, qui paraissent contradictoires, peuvent se produire, avec des textes différents,

(1) Dom J. Pothier, *Revue du chant grégorien*, *l. c.*, p. 35.

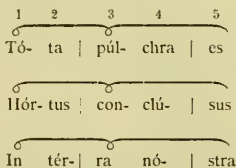
dans la même incise musicale, comme on peut le remarquer dans la première incise où les textes *Sáncta María, Múnere dívo, Quod réa mórtis*, sont rythmés de la même manière, malgré leur accentuation différente ; tant il est vrai que l'unité rythmique principale est celle de l'incise, du membre, et que parfois *le mot lui-même, tout en possédant son rythme propre, est soumis et doit obéir à cette unité puissante qui lui est supérieure.*

2° MOTET *Tota pulchra es.*

982. — Voici un autre morceau transcrit en musique par Dom J. Pothier (1). Afin de permettre d'étudier les mêmes faits, nous transcrivons ici toutes les strophes rythmiques de cette pièce, et nous marquons d'un astérisque les accents au levé.

a) Tous *ces rythmes-incises* de phrase de quatre, de cinq syllabes, en réalité pas plus longs que des mots, ont leur rythme propre, individuel, distinct, terminé *au baissé*, premier temps de la mesure, sur la dernière syllabe. En cela, ils ne font que suivre la loi rythmique : « Tout rythme complet se repose sur un début de temps composé ».

b) A l'intérieur de ces rythmes, la place de l'intensité, fixée par les accents, peut varier; mais rien ne change dans la *marche* du rythme. Voici trois textes de la première incise; les trois accentuations sont bien différentes, et cependant le mouvement rythmique ne subit aucune modification :



Toujours l'élan, l'impulsion, part de la première syllabe, s'appuie sur la troisième, et se repose sur la cinquième. Les différences d'accentuation, d'intensité, les mots avec leur forme variée, demeurent ; mais tout cela est comme englobé et fondu

(1) *Revue du chant grégorien.* Octobre 1899, pp. 33 et 37.

PREMIÈRE PARTIE.

1re Incise. (5 syllabes) — 2e Incise. (4 syllabes) — 3e Incise. (5 syllabes) — 4e Incise. (8 syllabes)

1. Tó- ta púl- chra es, o Ma- rí- a, tó- ta púl-chra es, Et má-cu- la non est in te.
2. Tu progré- de- ris ut au- ró- ra vál- de rú- ti- lans, Áf- fers gáu- di- a sa- lú- tis.
3. Sic- ut lí- li- um in- ter spí- nas : in- ter fí- li- as Sic tu Vír- go be- ne- dí- cta.
4. In te spes ví- tae et vir- tú- tis, ó- mnis grá- ti- a Et ví- ae et ve- ri- tá- tis.
5. Hór- tus con- clú- sus, fons si- gná- tus, Dé- i Gé- ni- trix, Et gráti- ae pa- ra- dí- sus.
6. In tér-ra nó- stra vox au- dí- ta, vox dul- cís- si- ma, Vox túr-tu- ris, vox co- lúm-bae ;

DEUXIÈME PARTIE.

1re Incise. (5 syllabes) — 2e Incise. (4 syllabes) — 3e Incise. (5 syllabes) — 4e Incise. (8 syllabes)

1. Quam spe- ci- ó- sa, quam su- á- vis in de- lí- ci- is Con-cé- pti- o il- li- bá- ta.
2. Per te ór- tus est Chrí- stus Dé- us, sol ju- stí- ti- ae, O fúl- gi- da pór-ta lú- cis.
3. Tú- um re- fúl- get ve- sti- mén- tum ut nix cán-di- dum Sic- ut sol fá- ci- es tú- a.
4. Post te cur- ré- mus in o- dó- rem su- a- vís- si- mum Tra- hén-ti- um unguentó- rum.
5. Im- ber áb- i- it et re- cés- sit, hí- ems tránsi- it, Jam fló- res ap- pa- ru- é- runt.
6. As- sú- me pén-nas o co- lúm- ba for- mo- sís- si- ma ! Súr- ge, pró- pe- ra et vé- ni.

Fig. 555.

dans l'entraînement de l'unique rythme, de l'unique mélodie qu'est ce petit membre de phrase, supérieur à la mélodie, au rythme du mot.

983. — Signalons au quatrième membre, deuxième verset, une pénultième faible — *gáudia* —, marquée d'un touchement; ce qui nous montre combien légers sont parfois les appuis du rythme.

TROPE *Salve Regina gloriae.*

984. — Encore une transcription en musique moderne due à Dom J. Pothier (1) :

1. Sál- ve Re- gí- na gló- ri- ae, Ma- rí- a Stél- la má- ris,
2. Ví- ta, dul- cé- do grá- ti- ae, Fons á- quae sa- lu- tá- ris,

1. Só- lem pá- ris ju- sti- ti- ae, Quae lú- nae com- pa- rá- ris.
2. Má- ter mi- se- ri- cór- di- ae, Tu pór- tus ap- pel- lá- ris.

3. Súm- mi Ré- gis pa- lá- ti- um, Thrónus im-pe- ra- tó- ris,
4. O páu-pe- rum re- fú- gi- um, Remé- di- um languó- ris,

3. Spón- si re- cli- na- tó- ri- um, Tu spón- sa Cre- a- tó- ris.
4. Di- gnum Dé- i sa- crá- ri- um, Vas ae- tér- ni splen-dó- ris.

Fig. 556.

(1) *Revue du chant grégorien*, Décembre 1899, pp. 65 et 70.

985. — Dom J. Pothier n'a transcrit que la première strophe; nous y ajoutons les trois suivantes, mises en musique conformément à son système, afin que l'on puisse étudier la place des accents. Cette fois, les rythmes sont plus longs, ils ont huit et sept syllabes. A l'intérieur des rythmes, les procédés déjà exposés relativement à l'accent sont les mêmes; nous n'avons rien à ajouter aux précédentes explications.

B) Enseignement théorique de Dom Pothier sur le rythme du mot latin.

986. — Toutes les pièces qui précèdent sont *mesurées*. Dom J. Pothier professe-t-il la théorie de l'accent au levé dans le *rythme libre* du chant grégorien?

Nous l'avons déjà dit : pour l'auteur des *Mélodies grégoriennes*, la place naturelle de l'accent latin est à l'élan, à l'arsis du rythme; au levé de la mesure comme nous disons maintenant.

987. — Nous avons essayé autrefois d'exposer la théorie du maître et la marche progressive de ses idées sur ce point dans la *Paléographie musicale*, tome VII, pp. 133 et suivantes; nous renvoyons à ce travail. Nous avons d'ailleurs reproduit plus haut, au début de notre ch. VI, p. 233, comme base de notre étude du mot latin isolé, une page célèbre des *Mélodies grégoriennes*, « contenant en germe toute la théorie solesmienne ».

En 1891, dans ses *Principes pour la bonne exécution du chant grégorien*, Dom Pothier précisait son enseignement et l'exposait sous forme plus didactique; nous citerons seulement quelques lignes, à cause de la lumière qu'elles projettent sur sa véritable pensée :

988. — « Chaque mot doit former un tout. La règle de la lecture et du chant syllabique est que le mot soit proféré d'un seul mouvement ». C'est ce que nous avaient dit les *Mélodies grégoriennes*.

Mais voici qui est en progrès : « Ce mouvement se compose de deux parties : la partie forte, appelée *arsis*, la partie faible, appelée *thésis*...

» Le mouvement qui, dans la lecture et dans le chant syllabique, entraîne toutes les syllabes d'un même mot, doit être ménagé de

telle sorte qu'il vienne *finir avec le mot, en tombant doucement sur la dernière syllabe.* Pour cela l'impulsion ne prend sa complète extension et n'arrive au point culminant de sa force qu'un peu avant la fin du mot, c'est-à-dire à la pénultième ou à l'antépénultième syllabe : celle-ci est ainsi mise en relief *pour servir de point de départ ou d'arsis à la cadence du mot;* le point d'*arrivée* de cette cadence est la *thésis*, qui coïncide avec la *dernière* syllabe.

» Dans la marche du chant, *par l'arsis on lève le pied, par la thésis on le pose;* ce qui fait un pas, un seul *mouvement.*

» Il est nécessaire *à l'unité du mouvement rythmique et à l'unité du mot* que ces deux parties, l'arsis et la thésis, s'appellent toujours l'une l'autre, conduisent la voix de l'une sur l'autre, en sorte que la seconde arrive comme la suite de la première.

» L'accentuation latine consiste à bien observer dans le mot l'arsis et la thésis.

» *L'arsis*, dans un mot, porte sur la *syllabe dite accentuée; la thésis, sur la finale* » (1).

989. — Parlant ensuite de la manière de relier les mots entre eux dans la phrase, Dom Pothier ajoute : « Les mots se distinguent les uns des autres dans la phrase par le seul fait que l'*accentuation amène la thésis ou la fin du mouvement sur la fin du mot...*

» Dans le courant de la phrase, lorsque deux mots sont intimement unis par le sens,... le mouvement, qui de la syllabe accentuée est *tombé sur la finale*, se relève aussitôt, une fois cette syllabe prononcée, pour se reproduire de la même sorte, par arsis et thésis, sur le mot suivant » (2).

990. — Tel est, d'après Dom Pothier, le rythme vrai du mot latin, et la clarté de ces textes dispense de tout commentaire.

Sans doute, le rythme du mot, tel qu'il est parfaitement décrit ici, est le rythme du mot *isolé*, le rythme normal du mot pris individuellement. Nous savons, et peut-être y aurait-il là quelques éclaircissements à apporter dans la page que nous venons de citer, que le mot peut perdre parfois sa physionomie propre en vue de l'unité supérieure de l'incise et de la phrase. Peut-être y

(1) *Principes*, p. 7-8.
(2) *Ibid.*, p. 9-10. Nous soulignons.

aurait-il aussi une petite réserve à faire sur le traitement des syllabes antétoniques dans les longs mots. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la place assignée à l'accent et à la finale dans le rythme verbal naturel : sur ce point, l'enseignement de Dom Pothier est très net et parfait.

991. — Un texte musical, commenté et rythmé en 1895 par Dom J. Pothier (1), va achever de nous fixer sur sa pensée, et nous montrer comment celle-ci est toujours restée conforme à elle-même. Il s'agit de l'*Ave maris stella* :

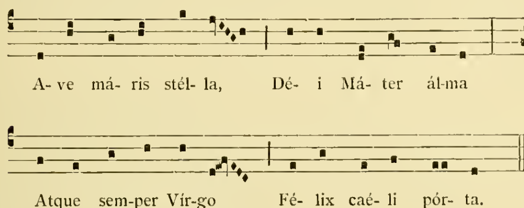


Fig. 557.

992. — Après avoir expliqué la composition de cette hymne au rythme spondaïque (syllabe accentuée, syllabe atone), Dom J. Pothier fait remarquer que tous les accents sont susceptibles de recevoir plusieurs notes dans le chant comme à *Máter*, et que cependant « cet allongement mélodique de la syllabe s'opère plus naturellement et plus souvent, ou pour mieux dire, presque toujours, sur la syllabe non accentuée.

» Ceci, continue-t-il, semblera paradoxal, inadmissible à certains musiciens... Nous ne pouvons, pour complaire aux modernes, changer ce qui nous vient des anciens. »

Nous ne saurions trop attirer l'attention sur le fait signalé ici : sans cesse, dans les cantilènes grégoriennes, l'accent latin se présente avec une seule note, tandis que la syllabe finale des mots se trouve chargée de notes.

(1) *Revue du chant grégorien*, Janvier 1895, p. 83-84.

993. — L'explication est fort simple : elle est basée sur la nature et la raison d'être de l'accent. Ecoutons Dom J. Pothier :

« L'accent sert à donner du mouvement à la récitation et au chant : la note ou la syllabe accentuée est une note ou une *syllabe d'élan*, qui amène une note ou une syllabe plus tranquille et plus posée. Ces deux parties, l'une caractérisée par un effort, une tension de la voix, *intentio vocis*, par une sorte de relief et d'élévation du son, *elevatio vocis;* l'autre, par un adoucissement, une relâche, *remissio*, et comme un abaissement et un repos de la voix, *depositio vocis*, sont corrélatives : la première appelle la seconde; et de même qu'en marchant, lever le pied et le poser ne font qu'un pas, ainsi dans la lecture et dans le chant, deux syllabes que l'on émet de suite en mettant en relief la première pour ensuite retomber sur la seconde ne font qu'un mot.

» Le mouvement d'impulsion donné par l'accent à la pénultième ou à l'antépénultième du mot, et la descente ou l'affaiblissement de cette impulsion sur la finale relient les deux parties du mot et *constituent son unité rythmique*. La finale de ce mot (et aussi celle du neume dans une série purement mélodique) est pour le rythme un endroit où la voix peut à son aise s'arrêter et se reposer, parce que c'est une division.

» Mais pour que cette division ne soit pas une séparation, pour que les mots se distinguent sans toutefois se disjoindre et que le lien de la phrase ne soit pas brisé, la finale reçoit des notes de surcroît qui servent de liaison entre les mots d'une même phrase, ou de conclusion dans la fin de la phrase. De là, dans notre hymne, les groupes de notes sur la dernière syllabe de *Ave*, de *máris*, de *Máter*, de *stélla*, de *Vírgo* ».

994. — Le caractère léger, bref, vif, alerte, élancé, aigu et fort de l'accent est admirablement décrit, comme aussi celui de la dernière syllabe des mots, faible, lourde, longue, reposée, basse, finale.

Rien donc de plus naturel que de placer l'accent au levé du rythme, la finale au baissé.

N'oublions pas encore cette idée si profondément vraie, si vitale, que *l'union intime de l'arsis et de la thésis constitue l'unité rythmique du mot.*

995. — Et maintenant si nous voulons transcrire en notation moderne cette hymne, en suivant les indications précises qui viennent de nous être données, nous aurons ce qui suit :



Fig. 558.

996. — Avec cette notation, la pensée de Dom J. Pothier apparaît très claire, très précise.

Tous les accents des mots sans exception sont au levé, ce qui ne les empêche aucunement de conserver leur force; tous les mots sont *rythmés*, c'est-à-dire à cheval sur la mesure. C'est l'idéal, puisque entre la fin du mot et la thésis ou fin du rythme, il y a une sympathie profonde; sans cesse, ces deux parties s'appellent; elles ne sont pleinement satisfaites que lorsqu'elles sont intimement unies.

Exécutez cette hymne en *enlevant* bien chaque accent, en lui donnant son élan, sa forme arrondie, sans sécheresse comme sans lourdeur; déposez doucement, faiblement, les syllabes finales des mots; dans un même membre de phrase, liez bien les notes sans secousse, et vous aurez rythmé cette hymne avec art et avec goût.

Il n'est personne qui, avec une telle exécution, ne sente que l'accent est vraiment le générateur du rythme. C'est lui qui *lance* le rythme, le *relève* aussitôt après qu'il a fléchi, et ainsi de suite.

(1) Nous notons de cette façon *Déi Máter*, pour traduire autant que possible la pensée de Dom Pothier, car, il le dit expressément, la syllabe accentuée de *Máter*, malgré ses deux notes, « reste légère d'allure et de mouvement ». En réalité, le rythme normal de *Máter* est ici modifié par le groupement neumatique : le podatus de *Má* place cette syllabe à l'ictus, et par suite les deux mots *Déi* et *Máter* ont ici leur accent au frappé. Il faudrait d'ailleurs en dire autant du mot *álma* dans la version donnée par l'édition vaticane.

997. — « On voit, par les explications qui précèdent, ajoute Dom Pothier, le tort que l'on a eu, dans les éditions modernes, de modifier la fin du premier vers *(stélla) :*

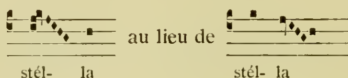


Fig. 559.

en rejetant sur la syllabe pénultième les notes qui, *en vertu du rythme* et *conformément à la tradition,* appartiennent de droit à la finale. Dans l'ancienne manière, la première syllabe du mot est beaucoup mieux lancée, et *par là mieux accentuée* ».

998. — Telle est, sur la question qui nous occupe, la doctrine de Dom J. Pothier. Elle est fondée sur la nature même de l'accent qui est un *élan*, et qui par conséquent doit correspondre à l'élan même du rythme.

La longue exposition du rythme du mot latin et de la phrase, que nous avons tentée dans les chapitres précédents, est merveilleusement d'accord avec l'enseignement du Maître. Elle le complète, le précise et l'achève. On ne saurait en aucune façon opposer l'une à l'autre.

L'indépendance de l'accent tonique latin et de l'ictus rythmique a toujours été et reste toujours le fond et la base de la Méthode de Solesmes.

§ 2. — L'accent latin
dans les œuvres des polyphonistes.

999. — L'étude des diverses écoles polyphoniques anciennes confirme le traitement des mots latins tel que nous venons de l'exposer. Le tome VII de la *Paléographie musicale*, pages 25-128, donne le résultat de recherches assez étendues sur ce sujet; nous y renvoyons.

On se bornera ici à donner brièvement les grandes lignes de ce travail et ses conclusions, ou plutôt l'unique conclusion qui s'en dégage : *liberté complète de l'accent latin.*

Faisons d'abord quelques observations préliminaires sur l'accent dans les compositions modernes.

1000. — On sait que pour les compositeurs modernes l'accent latin est une *intensité*, rien de plus. En conséquence, ils s'efforcent de le faire coïncider avec ce qu'ils appellent le *temps fort* ou *frappé* de leurs mesures, de la même manière qu'ils font coïncider l'accent moderne, l'accent français par exemple, avec le temps fort de la mesure. Une barre devant tous les accents, voilà la règle!

1001. — Voici trois exemples, un français et deux latins :

Mon- tu- re guil- le- ret- te, Tril- by, pe- tit cour- sier,

Tu sers mon a-mou- ret- te mieux qu'un beau des-tri- 'er. *etc.*

Fig. 560.

J. GERBER.

Bó-ne pá-stor pá-nis vé- re, Jé- su nóstri mi- se-

ré- re.

Fig. 561.

Omni dí- e, Dic Ma- rí- ae, Mé- a, láu- des, á- ni- ma :

E- jus fé- sta, é- jus gé-sta, Có- le splen-di- dís- si- ma.

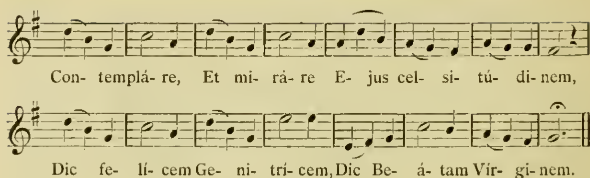
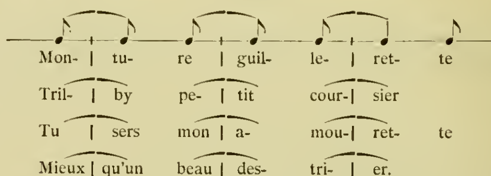


Fig. 562.

1002. — On remarquera que dans ces trois exemples, en latin comme en français, les syllabes accentuées tombent au frappé, au « temps fort » ; sur ce point, il y a concordance parfaite. Les accents des deux langues semblent ainsi à première vue régis par la même loi.

Toutefois, en regardant de près ces adaptations, nous remarquons entre l'exemple français et les exemples latins une différence assez singulière qu'il importe de relever dès maintenant et sur laquelle nous reviendrons.

1003. — *En français,* c'est la dernière syllabe solide des mots qui s'appuie sur le premier temps de la mesure, en sorte que tous les mots *chevauchent sur les mesures :*



Le membre de phrase le plus caractéristique sur ce point est le deuxième, *Trilby petit coursier.*

Il y a donc *deux faits* à relever, dans cette adaptation parfaitement régulière à notre avis :

1° les accents des mots correspondent avec les premiers temps des mesures ;

2° les mots ne correspondent pas avec les mesures ; ils ne commencent pas et ne finissent pas avec elles ; ils sont tous *à cheval* sur les mesures.

1004. — *En latin* au contraire, chaque mot est enchâssé, emprisonné dans son casier-mesure, en sorte que, à l'inverse de l'adaptation française, tous les mots commencent avec la mesure et *se terminent avec elle :*

Omni | díe | Dic Ma- | ríae | Méa | láudes | áni- | ma :

Ejus | désta | Ejus | gésta | Cóle | spléndi- | dissi- | ma.

Bóne | Pástor | pánis | . . .

Cela rappelle ce mauvais vers d'Ennius :

Spársis | hástis | lóngis | cámpus | spléndet et | hórret.

Si les mots ont plus de deux syllabes, chaque partie commençant par un accent tonique ou secondaire correspond au premier temps de la mesure et se trouve blottie dans son petit compartiment.

Exception est faite pour le dernier mot de chaque phrase, de chaque rythme; car enfin il faut bien finir, et, en emprisonnant ainsi les mots dans l'étroit espace d'une mesure, il est impossible d'aboutir à un repos rythmique, qui ne se trouve que sur le premier temps de la mesure. De là, nécessité d'enjamber par-dessus les mesures afin de faire coïncider la dernière syllabe des mots avec le frappé de la mesure suivante :

splendidíssi- | ma

Dans le *Bone Pastor*, les syllabes accentuées des mots *vére* et *miserére* se prolongent, tant bien que mal, pendant toute une mesure, pour arriver au même résultat.

Ainsi donc, dans les adaptations latines que nous avons sous les yeux, nous avons, comme dans les adaptations françaises, la coïncidence de l'accent et du premier temps de la mesure, mais le second fait — l'enjambement des mots sur les mesures — ne se présente plus qu'à la fin des phrases ou membres de phrase.

1005. — Il est clair que ce système donne à la mesure un rôle considérable dans la formation du rythme : elle impose à l'accent latin sa place, et toujours la même, sur le premier temps; bon gré mal gré, il faut que les mots entrent dans son cadre ; elle les

distend, les rétrécit; bref elle les asservit en les forçant ainsi à s'adapter à sa propre intensité, à sa propre durée. Sans doute, il y a mille moyens mélodiques, rythmiques, harmoniques, de déguiser cet esclavage des mots, de varier à l'intérieur des casiers la marche, la force, la durée des sons et des syllabes; néanmoins il reste toujours vrai que, dans ce système, la loi de la coïncidence des frappés métriques et des accents doit toujours être observée.

1006.— Et que dire de la carrure, de la symétrie des mesures, des membres de phrase et des phrases, qui complètent la rigidité de cette première règle! Chose surprenante : les compositeurs, dressés dès leur enfance à l'observation de ces lois, ne s'y sentent pas à l'étroit! Comme l'oiseau né et élevé dans sa cage, ils ne soupçonnent pas la liberté du vrai grand rythme, tel qu'on le trouve dans les œuvres d'un Beethoven, dans celles des maîtres religieux des XVe et XVIe siècles, et, mieux encore, dans le nombre musical grégorien.

1007. — Les maîtres religieux des XVe, XVIe et XVIIe siècles ne subissaient pas encore la servitude du temps fort; et plus on remonte vers les siècles passés, plus on a de preuves que la musique polyphonique religieuse repoussait la concordance *obligatoire* de l'accent latin et du prétendu temps fort. Tour à tour, et selon les besoins de la mélodie, du texte, du rythme surtout, on plaçait l'accent tantôt au frappé, tantôt au levé de la mesure; sur ce point, le compositeur conservait toute sa liberté.

A) Liberté de l'accent

aans les œuvres des polyphonistes.

1008. — Prévenons d'abord une objection, en disant un mot de la *constitution* rythmique et de la *notation* de la musique palestrinienne.

On a affirmé gratuitement qu'elle n'avait aucune mesure et qu'elle se composait d'un système de temps égaux, conçu en dehors de toute succession métrique régulière de frappés et de

levés. C'est une erreur. En réalité la musique, religieuse ou profane, des xv[e], xvi[e] et xvii[e] siècles est écrite le plus souvent à deux temps, plus rarement à trois temps. L'absence complète de barres de mesure dans les éditions originales, ou la présence plus ou moins multipliée de ces barres dans les transcriptions postérieures ne changent absolument rien à cette disposition fondamentale.

Comme toute musique digne de ce nom, la musique palestrinienne devait avoir un rythme précis, déterminé, si libre et fluide qu'il fût. Et la notation proportionnelle, en usage alors, l'indiquait de façon très claire, au moyen d'un ensemble de signes assez compliqués, il est vrai, mais très bien appropriés aux besoins du rythme et de l'harmonie. D'ailleurs, la valeur ou durée des notes était un point de repère très suffisant, s'il est vrai, comme l'a dit M. M. Emmanuel (1), que le rythme est « l'organisateur des durées ». Et ce sont précisément toutes ces indications diverses qui ont servi de base aux transcriptions modernes.

La notation nouvelle ne fait qu'exprimer sous un aspect différent la réalité du rythme, des levés et des baissés, des notes fortes et des notes faibles, des syncopes, des pauses, des silences, etc., etc., employés à cette époque. L'adjonction des barres de mesures, très utiles d'ailleurs pour les chanteurs, n'ajoute rien au rythme, ne crée pas le rythme ; elle ne fait que préciser des faits métriques ou rythmiques déjà suffisamment indiqués par la notation sans barres.

1009. — En résumé, l'étude des pièces syllabiques permet de ranger les phrases palestriniennes en trois catégories, selon que les accents, toniques ou secondaires, sont :

a) tous au frappé,

b) tous au levé,

c) tantôt au levé et tantôt au frappé.

Le vii[e] vol. de la *Paléogr. mus.* a donné de nombreux exemples de tous ces cas. On n'en reproduira ici que quelques-uns pour chaque catégorie.

(1) *La musique grecque. Encyclopédie Lavignac*, p. 471.

1° PHRASES AVEC TOUS LES ACCENTS AU FRAPPÉ.

1010. — L'accent peut évidemment coïncider avec le frappé de la mesure ; le nier, ce serait nier les faits les plus évidents. Voici un exemple où tous les mots sont dactyliques ; nous l'empruntons à la Messe *Ave Maria* de Pierre de la Rue :



Fig. 563.

1011. — Rien d'étonnant dans cette concordance ; il est en effet nombre de circonstances qui déterminent nécessairement la place de l'accent au frappé. Dans les mots dactyliques, par exemple, si l'on bat la mesure *alla breve*, et il ne s'agit que de cela ici, la scansion rythmique obvie et naturelle requiert l'union de ces deux éléments. Aussi la phrase ci-dessus *Et íterum* est-elle parfaitement rythmée ; le rythme est calqué sur les paroles et semble en jaillir. Trois mots dactyliques, trois accents au frappé ; mais aussi trois mots *à cheval* sur les mesures.

1012. — Quelques exemples encore, dont, pour abréger, nous ne donnerons que la contexture rythmique :



Fig. 564.

2° PHRASES AVEC TOUS LES ACCENTS AU LEVÉ.

1013. — Il faut nécessairement citer le passage suivant de la Messe *Ascendo ad Patrem* de Palestrina, où l'accent du mot *Hosánna* est toujours au levé :

(1) Josquin de Près. *Stabat Mater.*
(2) Palestrina. Messe *Ascendo ad Patrem.*
(3) Goudimel. Messe *Le bien que j'ay.*

SOPRANI *Animé* — *f Legato* *

Ho- sán-na in ex-

ALTI *f* *

Ho- sán- na in ex- cél- sis, in ex-cél-

TÉNORS I *f* * *

Ho- sán- na in ex-cél- sis, ho- sán-na in ex-

TÉNORS II *f* * *

Ho- sán- na in ex- cél- sis, ho- sán-na in ex-

BASSES *f* *

Ho- sán- na in ex- cél- sis,

* *ff* — *Molto legato* *

cél- sis, ho- sán- na, ho- sán-

ff — *Molto legato* *

sis, ho- sán- na, ho- sán-

ff * *f* * *mf staccato* *

cél- sis, Ho- sán- na, ho- sán-na, ho- sán-

ff * * *f* *

cél- sis, ho- sán- na, ho- sán- na, ho- sán-na,

ff * *f* *

ho- sán- na, ho- sán-na,

cresc. *

na in ex-cél- sis, ho- sán- na in ex- cél-

na in ex-cél- sis,

Legato *

na in ex-cél- sis, ho- sán- na in ex-cél-

Legato *

ho- sán- na in ex-cél-

*

ho- sán- na in ex-cél- sis,

ff *Legato* *

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff *

ho- sán- na in ex- cél- sis.

*

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff *Legato* *

sis, ho- sán- na in ex- cél- sis.

ff *

ho- sán- na in ex-cél- sis.

Fig. 565.

1014. — Pour comprendre et goûter la beauté, la grâce naturelle de cette mélodie, où les levés forts abondent, il est bien inutile de faire intervenir une théorie quelconque : il y a là, ceci est incontestable, un rythme absolument satisfaisant, bien qu'il soit en contradiction formelle et constante avec les enseignements modernes sur l'accentuation.

Sans parler de l'harmonie et de la mélodie, cette beauté nous semble ressortir surtout de la concordance parfaite des éléments littéraires, mélodiques et rythmiques. Analysons.

1015. — Le mot *hosánna* — lui seul est en cause ici, nous ne parlons pas du mot *excélsis* — est traité à la manière latine, avec l'accent sur la pénultième. On se souvient que l'accent latin est avant tout une élévation de la voix, une note aiguë; or, dans cette page, *toutes les voix chantantes* conservent avec soin ce caractère de l'accent :

Cinq fois les *soprani* répètent ce mot, cinq fois les voix s'élancent avec l'accent sur une note aiguë;

les *alti* chantent ce même accent trois fois à l'aigu, une fois au grave;

les *premiers ténors*, quatre fois à l'aigu, trois fois au grave;

les *seconds ténors*, cinq fois à l'aigu, une fois à l'unisson, une fois au grave.

les *basses*, deux fois à l'aigu, trois fois au grave.

En résumé, sur *vingt-huit* accents, *dix-neuf* correspondent à une note aiguë, *huit* à une note grave, *un* à l'unisson. Ce n'est que contraint par les nécessités de l'harmonie que Palestrina a recours à une interversion mélodique et met l'accent au grave.

Aussi, aux deux premières syllabes de chaque *hosánna*, l'auditeur se sent soulevé par la mélodie qui, suivant le mouvement du mot, retombe doucement sur la dernière syllabe.

1016. — Cette impression d'envolée mélodique est secondée puissamment par la *place* de l'accent dans la mesure, ou mieux dans le rythme. L'accent du mot *hosánna*, et ceci est le point capital, se trouve toujours, sans exception, de par la volonté très arrêtée du compositeur, au levé de la mesure, ou pour mieux dire, à l'élan du rythme, et, par là même, dans une merveilleuse con-

cordance avec l'élan mélodique : en sorte que accent aigu et fort, mélodie, rythme musical et verbal s'élèvent de concert sur la syllabe maîtresse du mot pour retomber ensemble avec douceur sur la dernière syllabe, sur le touchement de la mesure.

Il va sans dire que les mots sont *à cheval* sur les mesures :

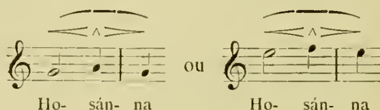


Fig. 566.

La répétition de ces *hosánna* qui se succèdent à toutes les voix, toujours dans un même rythme très naturel et très récitatif, donne à cette page un entrain, un élan, un enthousiasme qui en font une des plus belles de Palestrina.

1017. — Il aurait fallu citer aussi en entier un passage de l'admirable *Ave Christe immolate* de Josquin de Près, dont la mélodie rappelle tant l'aisance, le calme, la sérénité du chant grégorien. D'un bout à l'autre, Josquin se laisse aller à la pleine liberté de son inspiration, et entraîner par le mouvement naturel des mots et de la phrase latine :



Fig. 567.

Huit fois, les voix répètent ce rythme sans y rien changer, ce qui donne dans l'espace de quelques mesures trente-deux accents toniques au levé. La marche rythmique est uniforme dans toutes ses parties.

Ce n'est pas en passant, comme par tolérance ou par exception, que l'accent coïncide avec le levé; non, ce rythme *est basé tout entier* sur le gracieux balancement qui s'établit entre la force légère des levés et la faiblesse des frappés, des baissés, ou mieux encore des *touchements*, comme l'on disait alors avec une grande justesse et délicatesse.

1018. — Ajoutons quelques exemples :

* mi-	se-	* ré-	re	* nó-	bis,	* mi-	se-	* ré-	re (1)
et	ex-	* spé-	cto	* ré-	sur-	* ré-	cti-	* ó-	nem (2)
				* gré-	ge	* nú-	me-	* rá-	ri (3)
					fa-	* ctó-	rem	* caé-	li (4)
						* dó-	na	* nó-	bis (5)

etc. etc.

Fig. 568.

1019. — On remarquera que, dans les exemples précédents, tous les mots sont spondaïques, sans allongement d'aucune syllabe; aussi les touchements rythmiques et les accents se séparent; c'est la confirmation du procédé rythmique employé ci-dessus dans la 1re section de notre tableau général, ch. VI, p. 257. Tous les mots sans exception chevauchent sur les mesures; les polyphonistes se rencontrent sur ce point avec les poètes latins.

3° PHRASES AVEC LES ACCENTS TANTÔT AU LEVÉ TANTÔT AU FRAPPÉ.

1020. — Toutefois les phrases où les accents sont toujours au frappé ou toujours au levé ne sont pas les plus nombreuses. Le plus souvent, dans la musique polyphonique, l'accent n'a pas de place fixe; il se met soit au levé soit au frappé, selon les circonstances.

Voici quelques exemples, qui montrent l'extrême variété des cas :

(1) PALESTRINA. *Missa brevis*, à la partie de Basse.
(2) ANTOINE FÉVIM. Messe *Mente tota*.
(3) JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe immolate*.
(4) BRUMEL. Messe *De Beata Virgine*.
(5) IT. *Ibid.*

cum	*Sán-	cto	*Spí-	ri-	tu	in	*gló-	ri-	a	*Dé-	i	*Pá-	tris... (1)
				*ju-	di-	*cá-	re	*ví-	vos	et	*mór-	tu-	os... (2)
					et	*ú-	nam	*sán-	ctam	ca-	*thó-	li-	cam... (3)
						qui	cum	*Pá-	tre	et	*Fí-	li-	o... (4)
					pro-	pter	*má-	gnam	*gló-	ri-	am	*tú-	am... (5)
						*sá-	lus	et	*spés	in-	fir-	*mó-	rum... (6)
						*Dé-	us	*pá-	ter	o-	*mní-	po-	tens... (7)
						*sé-	det	ad	*déx-	te-	ram	*pá-	tris... (8)
								*bó-	nae	vó-	lun-	*tá-	tis... (9)
								in	*Spí-	ri-	tum	*Sán-	ctum... (10)
								*lú-	men	de	*lú-	mi-	ne... (11)
								de-	*scén-	dit	de	*caé-	lis... (12)
								*Dé-	um	de	*Dé-		o... (13)
									*Dé-	um	de	*Dé-	o... (14)

etc. etc.

Fig. 569.

(1) PALESTRINA. Messe *Ascendo ad Patrem.*
(2) » *Missa brevis.*
(3) GOUDIMEL. Messe *Le bien que j'ay.*
(4) BRUMEL. *Missa festival.*
(5) PALESTRINA. *Missa brevis.*
(6) JOSQUIN DE PRÈS. *Ave Christe immolate.*
(7) PIERRE DE LA RUE. Messe *Ave Maria.*
(8) CHRISTOPHE MORALÈS. Messe. *Quaeramus cum pastoribus.*
(9) IT. *ibid.*
(10) BRUMEL. Messe *De Beata Virgine.*
(11) PALESTRINA. Messe *Ascendo ad Patrem.*
» JOSQUIN DE PRÈS. Messe *Pange lingua.*
(12) ROLAND DE LASSUS. Messe *Douce mémoire.*
(13) JOSQUIN DE PRÈS. Messe *Pange lingua.*
(14) BRUMEL. *De Beata Virgine.*
» PALESTRINA. Messe *Dies sanctificatus.*

Le savant éditeur de Vittoria, le maître F. Pedrell, atteste que les polyphonistes espagnols des XIVe et XVe siècles, eux aussi, et particulièrement le plus grand d'entre eux, Vittoria, ont traité l'accent avec la plus grande liberté. « En résumé, dit-il, la pratique des maîtres... démontre que la loi toute moderne de l'accent au frappé leur était totalement inconnue ». *L'accent tonique dans la polyphonie espagnole* (*Revue Grégorienne*, VII, 1922, p. 45-51).

1021. — Tels sont les faits; ils confirment avec une précision indéniable les rythmes appliqués aux mots latins dans les chapitres qui précèdent.

B) Raison de cette variété de traitement.

1022. — Mais il faut aller plus loin et trouver la raison fondamentale de ces diverses dispositions d'accents et de touchements.

Ces sortes de promenades à l'aventure que fait l'accent, surtout dans les derniers exemples cités, ne sont-elles pas un peu fantaisistes? Nullement. Le hasard ici n'est pour rien. L'art du compositeur a tout réglé. Voyons plutôt.

1023. — Il est un fait qui domine toutes ces phrases : elles viennent aboutir *toutes*, sur la syllabe finale, au *premier temps de la mesure.* Pourquoi? Parce que chacun de ces membres de phrase est un rythme, et que *tout rythme complet se repose sur un premier temps de mesure,* toujours fin de rythme. Sans doute, cette loi a ses exceptions, mais non dans la musique religieuse où tout doit être calme, achevé, naturel.

La dernière syllabe de chaque membre et de chaque incise, étant ainsi placée, régit à son tour toute la phrase, comme on peut le vérifier sur les exemples précédents. Si le dernier mot est dactylique — *Fíli-* | *o* — l'accent est naturellement au frappé; s'il est spondaïque — *Pá-* | *tris* — l'accent se trouve au levé. Cela déterminé, les syllabes se placent de deux en deux dans le cadre des mesures, binaires puisque le rythme est binaire, et sans tenir aucun compte des accents, qui tombent, selon les cas, soit au début soit à la fin des mesures.

C'est donc la *fin* du membre de phrase, de l'incise, qui détermine la place des accents dans le rythme binaire.

1024. — Mais le compositeur n'est pas tenu au syllabisme, il s'en affranchit souvent; et il a mille moyens pour cela; par exemple il double le dernier accent des cadences spondaïques.

Nous avions ci-dessus le rythme excellent :

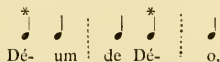


Fig. 570.

mais voici qu'il plaît à Palestrina d'allonger le dernier accent :

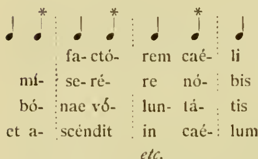


Fig. 571.

Aussitôt toutes les syllabes rétrogradent d'un temps, et l'accent de *Déum*, naguère au frappé, se trouve au levé. Ce n'est plus à partir de la syllabe *finale*, mais à partir de la syllabe *longue* que se placent les autres syllabes. Une vocalise à la place d'une blanche produirait le même effet de recul des syllabes d'accent.

1025. — Autres exemples du même procédé :

Au lieu de : Nous trouvons :



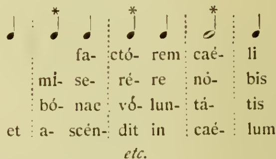


Fig. 572.

Il est facile de reconnaître la doctrine exposée ci-dessus, ch. VI, p. 268 et suiv.

On remarquera que, dans ces nouveaux exemples, le rythme se repose, comme dans les précédents, sur le premier temps de la mesure.

1026. — Mais il y a plus. Si nous entrons jusque dans le plus intime détail des phrases de la musique polyphonique, en dépit de la marche binaire du rythme, de la variété et de la longueur des mots, et aussi de cette apparence de hasard qui sème les syllabes sur la trame mélodique, *presque toutes les finales des mots tombent également au premier temps* de la mesure; comme si chaque mot était lui-même un petit rythme élémentaire, avec ses organes complets, sa vie propre, et voulait s'affirmer tel, en suivant la grande loi rythmique des membres de phrase.

Et, de fait, c'est bien l'impression que nous ressentons à l'audition; lorsque la fin des mots se pose sur le premier temps de

la mesure, nous avons la sensation d'une fin provisoire. Voyez : le grand rythme du membre de phrase suivant :

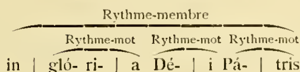


Fig. 573.

englobe trois petits rythmes-mots bien distincts, qui vivent et se meuvent dans son orbite.

On dirait que, dans la pensée des anciens, le rythme de la phrase, de l'incise et du mot n'était parfait que lorsque la dernière syllabe coïncidait avec ce que nous appelons aujourd'hui le premier temps de la mesure.

1027. — A la vérité, les anciens auteurs n'estiment pas qu'il soit toujours besoin de *rythmer* ainsi tous les mots à l'intérieur des membres, comme ils *rythment* toutes leurs phrases ; mais on sent que leur attrait et un instinct secret les portent à asseoir la fin des mots sur deux mesures, sans craindre, pour arriver à ce but, de mettre au levé l'accent des mots spondaïques.

Cet attrait se trouve réalisé dans leurs œuvres en proportion de l'importance du rythme : plus un rythme a d'étendue, plus il est tenu de se conformer à la loi rythmique dont nous parlons ; on conçoit dès lors comment les petits rythmes-mots, à cause de leur subordination au rythme phraséologique, y échappent plus aisément.

Cependant, malgré ces réserves, après avoir analysé mot par mot un grand nombre de messes et de motets de nos vieux maîtres, nous pouvons affirmer que les *mots traités rythmiquement* (c'est-à-dire avec finale sur le premier temps) sont en immense majorité sur les mots renfermés dans l'étroite enceinte de la mesure.

1028. — Il va sans dire que dans une telle statistique nous n'avons pas compris les auteurs plus modernes qui, oubliant les règles de leurs devanciers et obéissant aux principes erronés des XVIe et XVIIe siècles sur l'accentuation latine, s'obstinent à allonger des accents qu'ils placent tous sur les « temps forts » de la mesure. Tout cède devant cette prétendue nécessité ; aussi à quelle récitation heurtée n'arrivent-ils pas? Au lieu du rythme

des anciens, souple celui-là et si vraiment grégorien, qui pénètre jusqu'aux moëlles de la phrase, ils nous donnent des récitatifs où la raideur métrique et le trivial se disputent l'avantage.

1029. — Un seul exemple, tiré d'un *Credo* entièrement syllabique d'Ottavio Pitoni, maître romain né en 1657, mort à Rome en 1743 :



Fig. 574.

La plus belle harmonie ne saurait détruire l'impression pénible qui résulte d'une semblable rythmopée.

A la fin des cinq phrases, Pitoni garde encore la règle rythmique et fait coïncider la fin du dernier mot avec le premier temps de la mesure; mais à l'intérieur des phrases, nous ne trouvons plus qu'une succession de mots enserrés dans des mesures purement matérielles. C'est le contraire des anciens : ceux-ci organisaient la durée des notes de manière à ménager autant que possible la coïncidence des fins de mots et des premiers temps; les modernes, comme Pitoni, s'efforcent d'arriver avant tout à la concordance de l'accent et du frappé métrique.

1030. — De tout ce qui précède, il résulte clairement que les plus anciens auteurs regardaient le touchement comme indifférent à toute dynamie (1), et se croyaient le droit de placer l'accent au levé ou au frappé, selon les circonstances.

Cette règle large et féconde, rien ne nous oblige à croire qu'ils la raisonnaient ; elle est le fruit spontané du sentiment inné qu'ils avaient du rythme musical uni aux paroles latines ; ils suivaient ce sentiment, agent primitif, antérieur à toute règle positive, de la vraie beauté dans l'art.

C) L'art palestrinien et l'art grégorien.

1031. — Est-il défendu d'aller plus loin, et de voir dans leurs œuvres un écho de la tradition rythmique des siècles passés?

Tous ces auteurs avaient une connaissance profonde de ce vieux chant liturgique dont le prestige était alors encore tout-puissant : ils écrivaient dans les *modes* antiques ; les *mélodies* grégoriennes souvent leur servaient de thème ; or de même que l'on retrouve chez eux, malgré leur enveloppe polyphonique et mesurée, les modes et les mélodies très reconnaissables de l'art grégorien, de même il est impossible que l'on n'y retrouve pas quelques traces précieuses du *rythme* traditionnel de ces vieilles cantilènes.

1032. — Une observation que nous ne pouvons passer sous silence et qui a bien son importance.

On sait que dans certaines pièces musicales de cette époque la mélodie grégorienne pure alternait avec la polyphonie. La première conservait naturellement dans sa marche rythmique la plus grande liberté, entremêlant à volonté les pas binaires et ternaires ; la seconde, au contraire, d'ordinaire *touchait* régulièrement le sol de deux en deux notes ; sauf le cas de syncope ou de

(1) Nous n'avons plus à dire ici comment le premier temps sans intensité distinctive peut servir de point d'appui, de touchement au rythme. Tout ce volume l'explique suffisamment. Dans la musique polyphonique, le retour ordinairement régulier du touchement le dispensait d'être fort. Quant au rythme libre grégorien, nous connaissons les éléments de nature musicale ou littéraire qui limitent les rythmes : la *longueur*, le *groupe de notes*, la *force incisive* ou la *faiblesse*, *la syllabe finale* des mots latins, le dessin mélodique, etc. Cf. Dom J. Gajard, L'*Ictus et le Rythme* (*Revue Grégorienne*, 1923, pages 90-100 et 133-138).

longues tenues, ses pas étaient binaires ; sur ce point il y avait donc une différence.

Mais, ceci constaté, il est bien difficile de supposer que, dans ces deux espèces de marches, les *principes supérieurs de rythmique* n'aient pas été les mêmes et que, surtout, la liberté de l'accent n'ait pas été la règle pour les deux mélodies. L'accent au levé étant admis dans la polyphonie, il s'ensuit qu'il l'était aussi dans la monodie grégorienne ; ou plutôt on peut dire, sans crainte d'erreur, que la polyphonie ne traitait l'accent avec tant de liberté que parce que le chant grégorien lui avait livré le secret de cet antique procédé.

En présence de ces allures si imprégnées d'archaïsme, il est impossible, en effet, de ne pas soupçonner tout de suite l'influence de la vieille tradition grégorienne. On ne voit pas de quelle autre origine aurait pu venir cette manière de traiter l'accent, si ce n'est de la pratique souvent journalière des cantilènes liturgiques.

1033. — Voici par exemple un passage du *Credo* de la messe *De Beata Virgine* de Brumel, qui reproduit exactement, note pour note, le *Credo* I, dit *authentique*, de l'édition vaticane :



Fig. 575.

BRUMEL.

Cantus

Et in Spi- ri- tum Sán-

Altus

Ténor

Et in Spí- ri- tum Sán- ctum Dó- mi- num

Bassus

ctum Dó- mi- num.

* Et in Spí- ri- tum Sán- ctum Dó- mi- num

* Et in Spí- ri- tum Sán-

ctum Dó- mi- num

Fig. 576.

1034. — Sauf la croche sur la pénultième *mi* de *Dóminus* (une noire représenterait plus exactement la valeur de cette syllabe dans la récitation liturgique), le compositeur du XVe siècle nous donne là du pur rythme grégorien. Ce rythme possède en effet assez de souplesse et de liberté pour adopter et supporter, quand il lui plaît et pour quelques instants, une marche binaire aussi régulière que la précédente.

Or remarquons comment l'auteur traite l'accent de *Sánctum :* il le met au levé, et dans les quatre parties. La phrase tout entière de Brumel reproduit très exactement le rythme que nous avons adopté dans nos reproductions du *Credo* I, celui que nous croyons

fermement être le rythme « authentique », par l'analyse du texte littéraire et musical (1) :

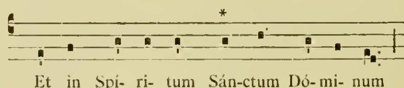


Fig. 577.

1035. — Ce n'est là qu'un exemple. Cent autres pourraient être cités en faveur de la tradition ininterrompue qui relie les maîtres de la Renaissance aux compositeurs de la belle époque grégorienne.

C'est la tradition seule, nous semble-t-il, qui a fait cette loi, étrange pour les modernes, et si esthétique pourtant, de la liberté de l'accent ; et cette tradition, nous croyons la découvrir avec plus de sûreté encore dans ces lambeaux de phrases purement grégoriennes, dont la mélodie et le rythme, grâce à la routine des siècles qui les fixa, n'ont pu être entièrement détruits par les multiples fantaisies de la polyphonie. Ils apparaissent, à travers l'édifice harmonique, comme des pierres d'un autre art et d'un autre âge, qui auraient trouvé place avec leur taille et leur style dans de plus modernes constructions.

ARTICLE 3. — MUSIQUE MODERNE ET ACCENT ROMAN.

DIFFÉRENCE DE L'ACCENT *LATIN* ET DE L'ACCENT *ROMAN*.

1036. — Une question se pose certainement dans beaucoup d'esprits : Comment se fait-il que la musique moderne, lorsqu'elle s'applique à des paroles latines, ait pour règle, contrairement à ce que nous venons d'enseigner, de placer toujours au frappé de la mesure, à la thésis par conséquent, l'accent des mots latins?

Cette erreur vient de ce qu'elle assimile faussement l'accent latin à l'accent des langues *romanes*. A la vérité, ces deux accents sont forts, et c'est sur ce fait que l'on s'appuie pour les traiter de la même manière; mais l'un est élan, bref, *arsique*, en mouvement; l'autre est long, *thétique*, en repos : cette différence capitale,

(1) Cf. *Le Chant « authentique » du Credo* (*Paléog. Mus.*, t. X). Un extrait de cette étude a paru dans nos *Monographies grégoriennes*, n° III.

essentielle, que nous allons prouver, ne permet de les faire entrer de la même manière ni dans la mesure ni dans le rythme.

1037. — Elle est écrite, cette différence, dans les mots eux-mêmes, dans leur accentuation, dans les changements qu'ils ont subis à travers les âges, en passant du latin aux langues romanes.

A l'époque classique, l'accent est *aigu* et *arsique;* plus tard, à ces deux qualités, il ajoute la *force;* puis, en se perpétuant dans les langues romanes, en devenant *roman*, il subit une transformation plus radicale : la force, qui lui était une qualité accidentelle et secondaire, devient prépondérante; plus que cela, — et c'est ici le point décisif — d'*arsique*, l'accent devient *thétique :* il n'est plus au *début* du rythme, il est à la *fin*.

Parlons d'abord des mots « *masculins* », à cadence forte.

§ 1. — Mots à cadence masculine.

1038. — Voici comment cette transformation s'opère. Prenons un exemple : le mot *vertu* (franç.), *virtú* (ital.), *virtud* (espagn.), *virtue* (angl.).

Ce mot dérive du latin *virtútem*. Dans son évolution, il a perdu sa dernière syllabe, mais il a conservé son accentuation à la même place, sur la syllabe *tú*. Perdre une syllabe n'est pas une petite affaire pour un mot, surtout quand cette syllabe est la dernière, la thésis! Le *rythme* se trouve nécessairement changé.

1039. — En effet, la thésis *tem* du mot latin, une fois disparue, est remplacée immédiatement, comme dernière syllabe, par *tú*, dernière syllabe du mot roman :

vir- tú- | tem

vir-	tú	*italien*
ver-	tu	*français*
vir-	tud	*espagnol*
vir-	tue	*anglais*

Fig. 578.

la syllabe *vir* restant encore à l'arsis.

1040. — Mais ce changement rythmique, déjà si profond, en entraîne un autre dans l'ordre dynamique :

Dans le mot latin, la syllabe thétique *tem* était faible, et donnait lieu à un *rythme ictique faible* (1).

Dans le mot roman, la syllabe thétique *tú* est forte ; elle donne lieu à un *rythme ictique fort.*

Cette grave modification devait nécessairement se reproduire dans la musique chantée : celle-ci suivit la langue latine dans son évolution et se transforma avec elle. La rythmique musicale, de *faible* qu'elle était, devint *forte ;* ou, dans l'application spéciale que nous étudions, de *latine* devint *romane*, c'est-à-dire italienne, française, espagnole.

1041. — Nous ne voulons pas dire par là que la musique moderne rejette entièrement la cadence ictique *faible,* ou que la musique latine n'admette jamais dans son tissu mélodique des rythmes *avec thésis fortes ;* cette exclusion ne serait conciliable ni avec les faits, ni avec la liberté extrême du rythme. Nous voulons dire seulement que la base ordinaire et normale de la langue et de la musique latines, envisagée *dans le mot isolé* et dans sa forme rythmique générale, est le rythme ictique faible :



tandis que pour les langues romanes et la musique moderne, c'est le rythme ictique fort :



1042. — Il ne suffit donc pas, dans l'application des paroles à la musique, de considérer simplement la *force* des syllabes (2) ; il faut encore et surtout juger *de quelle nature* est cette force, car

(1) Cf. *N. M. G.*, I, n° 100.
(2) Cf. ci-dessus, page 319, n°s 464-467.

elle peut s'allier à l'arsis aussi bien qu'à la thésis : il y a *force arsique* et *force thétique*, force d'élan et force de fin, de repos.

La force de l'accent latin ne ressemble pas plus à la prétendue force propre au premier temps de nos mesures modernes qu'elle ne ressemble à la force de l'accent roman.

L'accent latin est signalé par une *intensité légère*, délicate, *spirituelle;* c'est ce qu'indique justement le mouvement alerte de la main qui s'élève vivement pour s'abaisser aussitôt. Notre art moderne place ce rapide éclair intensif sur un temps lourd, pesant, matériel, qui épuise son mouvement et l'écrase. N'est-ce pas un contre-sens?

L'accent latin est un *élan*, un début qui veut un complément, et, de fait, le trouve dans le temps suivant; aussi est-il bien placé au levé de la main qui ne monte que pour s'abaisser. Notre musique moderne place cet élan, ce début sur un temps baissé, temps d'arrivée et de repos. N'est-ce pas un contre-sens?

Ce n'est pas tout : l'accent latin est essentiellement une *élévation* de la voix que la mélodie grégorienne, en interprète fidèle, traduit très souvent par une note élevée, et que la main, s'élevant avec l'accent, reproduit plastiquement. Notre art moderne, trop souvent, hélas! entraîné par le lourd poids du frappé qui souligne l'accent latin, entraîné encore par la main qui s'abaisse en même temps, le traduit par une note inférieure. N'y a-t-il pas là un contre-sens mélodique et rythmique que la meilleure musique ne saurait justifier?

1043. — Ainsi donc, au quadruple point de vue de la *mélodie*, de la *dynamie*, du *rythme*, de la *durée*, et ajoutons de la *chironomie*, le désaccord est complet entre les deux accents, latin et roman. En les traitant de la même manière, notre musique altère profondément la nature de l'accent latin. Assimilé au lourd accent roman, il perd sa mélodie, son rythme, sa délicatesse et son joyeux élan. De là, entre musique et paroles, un conflit perpétuel, une opposition sourde, agaçante, qui, si elle n'est pas perçue par le public illettré ou inattentif, n'en est pas moins une souffrance pour ceux qui apprécient le caractère de l'accent latin, le rythme du mot et de la phrase latine, une atteinte à l'idéal qu'on est en droit de réclamer à toute œuvre d'art et de musique religieuse.

Résumons :

1044. — L'ACCENT LATIN, aigu, bref, délicatement fort, presque spirituel *(anima vocis)*, toujours placé sur la pénultième ou l'antépénultième, est

un *élan* qui court vers son point d'arrivée,
un *début* qui réclame sa fin,
un *levé*, une *arsis forte* qui demande sa thésis faible.

De là, une rythmique LATINE, dont le principal caractère est

le temps *fort à l'arsis*,
le temps *faible à la thésis*.

De là, les cadences ictiques *faibles* de tous les mots latins.

1045. — L'ACCENT ROMAN, au contraire, lourd, grave, long, et placé souvent, dans certaines langues surtout, sur la dernière syllabe, est

un *point d'arrivée*, au lieu d'être un élan,
une *fin*, au lieu d'un début,
une *thésis forte*, au lieu d'une arsis forte.

De là, une rythmique masculine ROMANE dont le principal caractère est

le temps *faible au levé*, à l'arsis,
le temps *fort au frappé*, à la thésis.

De là, les cadences ictiques *fortes* des langues romanes, inconnues de la rythmique latine.

1046. — L'assimilation dynamique et rythmique des mots latins et des mots romans est une grave erreur : en aucune manière il n'est permis de faire entrer le mot latin dans le moule rythmique et dynamique du mot français ou de la musique moderne. Une telle confusion n'aurait pu se produire à l'époque classique du latin; il a fallu l'éclosion des langues romanes et de la musique romane pour faire naître cette erreur.

§ 2. — Mots à cadence féminine.

1047. — Nous n'avons encore parlé que des mots romans à cadence masculine ; il faut ajouter que dans les mots à chute féminine l'accent roman ne perd pas son caractère thétique, parce

qu'il est suivi d'une ou même de plusieurs syllabes : la faiblesse de la syllabe finale, qu'on ne prononce que peu ou point, ne permet pas de donner à cette syllabe un ictus thétique.

1048. — C'est surtout dans le mot français que se fait sentir la faiblesse, le néant de cette syllabe :

A Mon- tú- re guil- le- rét- te, [7 syl.]

B Tril- bý, pe- tít cour- siér, [6 syl.]

C Tu sérs mon a- mou- rét- te, [7 syl.]

D Mieux qu'ún beau des- tri- ér. [6 syl.]

Fig. 579.

1049. — Tobler fait remarquer que la versification française « traite *la dernière syllabe tonique* du vers comme étant la dernière qui compte dans le vers, et, dans les cas où elle est suivie d'une syllabe atone, cette syllabe atone (féminine) ne compte pas... *Les vers masculins et les vers féminins sont plutôt regardés comme des espèces différentes d'un seul et même vers* » (1).

Diez est plus net encore :

« Rien n'est plus simple que d'indiquer la place de l'accent dans cette langue (française). Les mots avec terminaison masculine (comme *plaisant*), l'ont sur la dernière syllabe; ceux avec terminaison féminine *(plaisante)* sur l'avant-dernière. Cela est incontestable... Comme l'*e* féminin est devenu peu à peu muet, la règle peut être exprimée plus simplement encore : en français, *chaque*

(1) *Le vers français*, p. 8.

mot de deux ou plusieurs syllabes a l'accent sur la dernière, le fameux système trisyllabique du latin a été réduit ici à une loi monosyllabique » (1).

1050. — On comprend maintenant pourquoi l'accent français est *thétique*, même dans les mots avec terminaison féminine. Ces cadences féminines (cf. vers 1 et 3 de l'exemple ci-dessus) ne sont donc que des cadences ictiques *fortes prolongées* qui, par elles-mêmes, ne peuvent être conclusives.

Pour qu'elles le deviennent en musique, il faut recourir à un procédé de composition, disons le mot, à un « truc » rythmique, qui consiste dans l'allongement de la syllabe accentuée; grâce à cette prolongation, on arrive tant bien que mal, souvent assez maladroitement, à placer les syllabes finales faibles sur le frappé du temps composé suivant.

Procédé légitime d'ailleurs : l'importance donnée à la pénultième accentuée par cette prolongation affaiblit progressivement le temps fort (style moderne) de la dernière mesure et permet au rythme de se poser doucement sur la syllabe faible finale :

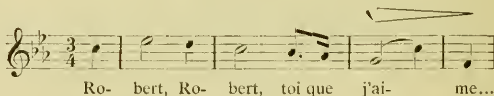


Fig. 580.

§ 3. — Liberté de l'accent, même en français, dans les anciennes compositions.

1051. — Allons plus loin. Il faut bien préciser; la tendance naturelle de l'accent français est de se poser sur la thésis du rythme, celle de l'accent latin de s'élancer avec l'arsis des mots. Toutefois l'accent français et l'accent latin peuvent s'affranchir chacun de la loi qui les régit ordinairement : les mots peuvent perdre quelque chose de leur physionomie individuelle; une fois enclavés dans la phrase, ils ne s'appartiennent plus à eux-mêmes, ils font partie d'un tout, auquel ils doivent se soumettre.

(1) *Gramm. des langues romanes*, I, p. 471.

1052. — Des preuves de cette liberté, de cet affranchissement, ont été données plus haut pour l'accent latin ; il ne sera pas inutile d'en fournir pour *l'accent français*. Cette étude n'appartenant pas directement à notre sujet, nous ne pouvons que la toucher en passant, comme une confirmation du traitement appliqué à l'accent latin et de l'indifférence du touchement au point de vue dynamique.

1053. — Nous ne pouvons prendre d'exemples dans les pièces modernes, car les compositeurs s'en tiennent rigoureusement à la règle : l'accent au « temps fort » !

Il faut remonter aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à une époque où la théorie de la concordance obligatoire de l'accent et du « temps fort » était encore inconnue, pour trouver ce que nous cherchons.

1054. — On pourrait ici faire les mêmes divisions que nous avons présentées ci-dessus, p. 629, dans la musique polyphonique latine :

A. Phrases où tous les accents français sont au frappé, selon leur tendance naturelle.

B. Phrases où tous les accents français sont au levé.

C. Phrases où les accents sont tantôt au levé, tantôt au frappé.

1055. — Nous préférons nous borner à citer en entier un psaume de Goudimel (1505-1572), qui correspond à la section C ci-dessus ; nous ne donnons que le schéma rythmique :

PSAUME LX.

Deus, repulisti nos (1).

Superius	O	Dieu qui	nous as	de-
Contra	O	Dieu	qui	nous as
Tenor	O	Dieu qui	nous as	de-
Bassus		O	Dieu qui	nous as

(1) HENRI EXPERT, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, *Claude Goudimel*, XXVI, p. 68. — Les paroles françaises sont de Théodore de Bèze.

S. bou- tez, Qui
C. de- bou- tez, Qui
T. bou- tez, Qui nous as
B. de- bou- tez, Qui nous

S. nous as de toi es- car-
C. nous as de toi es- car-
T. de toi es- car- tez,
B. as de toi es- car-

S. tez Ja- dis con-
C. tez Ja- dis con- tre nous
T. Ja- dis con- tre nous ir-
B. tez Ja-

S. tre nous ir- ri- té
C. ir- ri- té Tour- ne toi de no-
T. ri- té Tour- ne toi
B. dis con- tre nous ir- ri- té Tour-

S. Tour- ne toi de no-
C. stre cos- té Tour- ne toi
T. de no- stre cos- té Tour- ne toi
B. ne toi de no- stre cos- té, Tour-

S. tre cos- té
C. de no- stre cos- té. Tu as no-
T. de no- stre cos- té. Tu
B. ne toi de no- stre cos- té.

S. Tu as no- stre pa-
C. stre pa- ys se- coux, tu as
T. as no- stre pa- ys se-
B. Tu as

S. ys se- coux, Et
C. no- stre pa- ys se- coux,
T. coux, Et cas- sé
B. no- stre pa- ys se- coux

S. cas- sé à for- ce de
C. Et cas- sé à for-
T. à for- ce de coups, et cas- sé
B. Et cas- sé

S. coups Guai- ri sa
C. ce de coups Guai- ri sa
T. à for- ce de coups Guai-
B. à for- ce de coups. Guai- ri sa

S. plai- e qui le pres-
C. plai- e qui le
T. ri sa plai- e qui le pres-
B. plai- e qui le pres-

S. se Car tu vois
C. pres- se Car
T. se Car tu vois
B. se Car tu vois com- ment

S. com- ment il s'a- bais- se.

C. tu vois com- ment il s'a- bais- se.

T. com- ment il s'a- bais- se.

B. il s'a- bais- se.

Fig. 581.

1056. — L'accent français, alors comme aujourd'hui, reposait sur la dernière syllabe des mots à cadence masculine : *bontéz, jadís, irrité,* — et sur la pénultième des mots à cadence féminine : *cóntre, toúrne, nóstre, fórce.*

Dans notre exemple, les mots « masculins » chevauchent presque tous sur les mesures, et c'est bien.

En outre, les mots « féminins » qui, d'après la règle de la concordance des accents et des « temps forts » de la musique, devraient appuyer leurs accents sur le premier temps des mesures, ont presque tous aussi l'accent, et l'accent fort, au levé de la mesure, et les syllabes muettes au frappé; nous avons signalé cette disposition, vrai scandale pour un bon nombre de nos modernes compositeurs, au moyen d'un soufflet (♩ | ♩).

Le mot *plaie* est le seul à se conformer à la prétendue règle.

Vers la fin, les mots *presse* et *abaisse* ont également l'accent au premier temps, mais toujours ces accents sont prolongés de deux, trois, quatre temps et plus, ce qui permet à la syllabe finale de s'appuyer doucement, pour finir, sur le premier temps de la dernière mesure.

1057. — Y aurait-il erreur, faute grossière contre l'accentuation française et les lois musicales et rythmiques?

Nullement.

Le compositeur suit les lois d'adaptation qui ont toujours été en honneur dans toutes les rythmiques, dès les temps les plus anciens. Sans méconnaître le rythme normal du mot, il sait user à propos de la liberté qui lui appartient. Il a fallu la renaissance

du XVe et du XVIe siècles pour corrompre le rythme musical, donner naissance à la mesure moderne, et à la théorie malheureuse du temps fort obligatoire au premier temps.

ARTICLE 4. — L'ARSIS ET LA THÈSIS CHEZ LES AUTEURS LATINS.

1058. — Les principes sur lesquels s'appuie la rythmique des mots latins, telle que nous l'avons exposée ci-dessus, ne recevront pas une confirmation vraiment sérieuse de l'enquête suivante sur les auteurs latins. Il est bon cependant de ne pas négliger ces derniers, ne serait-ce que pour constater une fois de plus, non seulement le peu de renseignements qu'il est possible de tirer de leurs écrits, mais aussi la légèreté et l'inintelligence de leurs affirmations.

Nous ne nous laisserons pas entraîner dans des discussions oiseuses, obscures et interminables sur l'*arsis* et la *thésis ;* nous ne tirerons des textes anciens que ce qui en ressort clairement et sans effort, laissant de côté tout ce qui serait inutile ou obscur.

§ 1. — Nature de l'arsis et de la thésis.

1059. — Nous avons dit bien souvent, au cours de cet ouvrage, que *l'arsis* est un *début*, la *thésis* une *fin*. C'est la doctrine des anciens auteurs. Si nous ne recueillons de nos recherches que cette seule notion, nous n'aurons pas perdu notre temps.

M. Gevaert fait remarquer avec raison que les écrivains antiques admettaient des mesures commençant par le temps levé : « mesures arsiques ». Ces prétendues *mesures* sont à notre avis de *vrais rythmes*. Puis il ajoute : « On dirait même que cette dernière combinaison leur ait paru la plus régulière ; en effet *ils nomment toujours l'arsis avant la thésis ;* ce qui à un certain point de vue (1) est assez logique, toute percussion étant nécessairement précédée d'un élan » (2).

(1) C'est le point de vue rythmique.
(2) *Musique de l'Antiquité*, t. II, p. 22.

1060. — Cette dernière raison vaut certainement pour la musique grecque et pour la moderne; mais l'explication de l'antériorité de l'arsis sur la thésis serait plus vraie si l'on disait simplement : les Grecs nomment toujours l'arsis avant la thésis, parce que tout élan, tout départ, tout début (*arsis*) précède un repos, une fin, une arrivée, une percussion (*thésis*). Cela est si vrai que, dans la musique moderne, des rythmiciens sérieux veulent qu'on suppose toujours une *arsis-anacrouse* dans les phrases dont le début commence au frappé.

1061. — Mais venons-en aux textes, dont le plus grand nombre, toutefois, sera renvoyé en Appendice, afin de ne pas retarder la marche. Nous ne donnerons ici aucune référence, renvoyant pour tous ces textes à l'*Appendice au ch.* XII, à la fin du volume.

1062. — D'abord, tous les textes que nous avons pu recueillir nomment l'arsis avant la thésis, comme on peut le vérifier.

1063. — Mieux que cela ; plusieurs auteurs disent positivement que l'arsis est un *début*, la thésis une *fin :*

Sergius : Arsis in prima parte pedis, thesis in secunda.

Diomède : Pes est qui incipit a sublatione (arsis), finitur positione (thesis).

Julianus Toletanus : Arsis est elevatio, id est inchoatio pedis; thesis, positio, id est finis partis.

etc. etc.

Qu'il s'agisse de pieds métriques ou de mots, peu importe; pour le moment nous cherchons uniquement l'idée que se faisaient les anciens de l'arsis et de la thésis, et nous l'avons.

Cela est trop clair pour que nous insistions.

§ 2. — Distribution des syllabes du mot en arsis et en thésis.

Essayons de pénétrer plus avant dans la pensée des grammairiens.

Quelle place assignent-ils dans le mot à l'arsis et à la thésis?

1064. — La réponse n'est pas aussi facile qu'à la question précédente; et l'on s'en convaincra si l'on veut se rappeler la

confusion qui s'est établie dans l'usage de ces termes, précisément à l'époque des grammairiens latins, du Ier au VIIe siècle.

Les uns conservent à ces mots leur sens grec; d'autres les emploient dans leur sens latin; d'autres encore se servent tour à tour des deux sens, et ne s'aperçoivent pas de la contradiction.

De plus, ils ne disent pas toujours s'il s'agit d'*arsis mélodique* ou d'*arsis rythmique*, de prose ou de métrique.

D'ailleurs savent-ils bien toujours ce qu'ils veulent dire? Pour plusieurs, on peut en douter sérieusement, car les contradictions ne manquent pas; et « rien n'est plus difficile à expliquer qu'un auteur qui ne sait pas lui-même ce qu'il veut dire » (1).

1065. — Cependant, en étudiant les textes, on peut, sans les presser, en tirer quelque lumière pour élucider la question posée.

Les auteurs partent toujours de ce principe que : l'arsis est un début, la thésis une fin. L'application qu'ils vont en faire aux mots latins, aux pieds métriques, est parfois juste, d'autres fois évidemment fausse, comme on va le voir.

A) Mots de deux syllabes.

1066. — Tous les auteurs sont d'accord pour les mots de deux syllabes. Ils raisonnent comme nous avons raisonné nous-mêmes : la première syllabe est un début, donc elle appartient à l'arsis; la deuxième syllabe est à la fin, elle revient de droit à la thésis.

1067. — Ecoutons *Pompeius* : « Arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut si dicam *égo*, *e* arsis est, *go* thesis est... ut puta *Róma*, prima syllaba arsim habet, secunda syllaba thesim ».

1068. — *Julianus* : « Quid est arsis? elevatio, id est inchoatio partis; quid est thesis? positio, id est finis partis. Puta si dicam *prúdens*, *pru* elevatio est, *dens* positio ».

1069. — Voilà qui contredit nettement la manière de faire des musiciens modernes qui placent toujours l'accent latin au frappé de la mesure, alors qu'il faut le mettre, dans les dissyllabes paroxytons, au levé, à l'arsis du rythme :

(1) WEIL ET BENLOEW, *Théorie générale de l'accentuation*, p. 100.

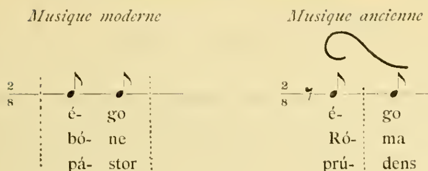


Fig. 582.

C'est la règle formelle des anciens pour les mots de deux syllabes. Au reste, du moment qu'on veut, avec un mot de deux syllabes valant deux temps premiers, dessiner un rythme, *il est impossible de faire autrement.*

1070. — On peut voir encore les textes C et J qui donnent pour exemple *árma* et *léo*, et plusieurs autres qui disent également la même chose sans produire d'exemple : A^2, D, F, G, H, K.

B) Mots de trois syllabes proparoxytons.

1071. — L'accord est encore à peu près complet entre les auteurs pour les mots de trois syllabes *proparoxytons.*

1072. — *Julianus*, *Servius* et *Pompeius* nous disent : « Si, dans un mot de trois syllabes, l'accent est sur la première, comme dans *Dóminus*, l'arsis réclame pour elle deux syllabes, la thésis une ».

On ne peut rien voir de plus clair :



Fig. 583.

La syllabe d'accent *Dó* se place au touchement du rythme élémentaire sans doute, mais aussi à l'arsis du rythme simple. Voilà encore le *caractère arsique* de l'accent latin confirmé.

1073. — Avec ces deux règles, nous avons ce qu'il nous faut pour rythmer tous les mots latins, puisque tous se terminent soit par un paroxyton *(Róma)*, soit par un proparoxyton *(Rómulus)*, et nous pourrions nous en contenter; mais nous devons suivre les grammairiens jusqu'au bout.

C) Mots de quatre syllabes.

1074. — Tout férus de leur principe vrai, voici qu'ils vont l'appliquer sans discernement et arithmétiquement.

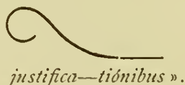
1075. — Ainsi *Pompeius*, après avoir divisé *Róma* comme nous l'avons indiqué ci-dessus, continue :

« Comment diviser, si le mot a quatre syllabes? Deux syllabes alors sont à l'arsis, deux à la thésis :



recí—pere, redem—ptórem.

» Et s'il y en a huit? quatre seront à l'arsis, quatre à la thésis :



justifica—tiónibus ».

1076. — On le voit, ces dernières divisions sont purement artificielles, et ne répondent à aucune réalité rythmique du mot.

L'erreur de Pompéius et des autres est d'avoir confondu le début et la fin du mot *tout entier* avec le début (arsis) et la fin (thésis) du rythme qui se trouve à *la cadence* de chaque mot. Or, cette cadence, ce rythme ont été déjà fixés par eux dans les paroxytons de deux syllabes et les proparoxytons de trois : cela suffit à tous.

En plaçant dans les types *Ró—ma* et *Rómu—lus* l'arsis au début du mot, ils la plaçaient en même temps au début du rythme, et c'était bien. Là, ils n'ont pu s'égarer; et en divisant ainsi, ils suivaient, sans trop s'en rendre compte peut-être, leur instinct musical et traduisaient dans leur enseignement des faits de pratique journalière.

Mais en divisant ensuite les mots de quatre ou huit syllabes, moitié à l'arsis et moitié à la thésis, ils délaissaient le rythme vrai du mot, sa vraie cadence, et leur division devenait purement mathématique et arbitraire.

D) *Mots de trois syllabes paroxytons.*

1077. — Restent les mots paroxytons de trois syllabes. L'accent est au milieu : *beátus*. Impossible, disent-ils, de couper la syllabe en deux, « *quoniam non licet in divisione temporum syllabam scindi* ». Réflexion vraiment naïve! Que vont-ils faire?

Ici, les auteurs se séparent.

1078. — *Priscien* est le seul qui fasse coïncider l'arsis avec l'accent : dans le mot *natúra*, il donne *natú* à l'arsis, *ra* à la thésis. *Il englobe les syllabes antétoniques dans le mouvement arsique*, ce qui est exact au double point de vue mélodique et rythmique.

1079. — *Servius, Julianus* et *Pompeius*, dans les mots *beátus* et *Camíllus*, sont encore d'accord pour donner la première syllabe à l'arsis, les deux dernières à la thésis.

1080. — *Terentianus Maurus* divise *amœ́nus* de deux façons :

1° *a* arsis, *mœ́nus* thésis,
ou 2° *amœ́* arsis, *nus* thésis.

1081. — En somme, Terentianus a raison de donner les deux divisions : *pratiquement et dans une phrase donnée*, ces deux divisions peuvent convenir à ces mots, de même que les mots de deux syllabes peuvent être comptés pour un seul mouvement rythmique binaire, et les proparoxytons pour un seul mouvement ternaire :

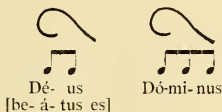


Fig. 584.

Tout cela dépend du contexte, de l'enchaînement avec les mots qui suivent ou qui précèdent. Dans ce cas, ils sont indifféremment, *et tout entiers*, à l'arsis ou à la thésis, ils ont perdu leur isolement, ils ne sont plus un rythme, mais une partie de rythme, un temps composé.

Terentianus, sans doute, ne croyait pas si bien dire, il a rencontré la vérité sans le savoir.

1082. — Encore faut-il bien préciser que, si la division *be—átus* est possible, ce n'est pas là la division rythmique normale *du mot isolé.* Pour avoir le rythme *vrai* de ce mot, il faut lui appliquer la même règle qu'aux mots *égo* et *Dóminus :* la thésis est à la dernière syllabe, puis en remontant, l'arsis aux deux précédentes; c'est la division de Priscien, et Terentianus la mentionne :

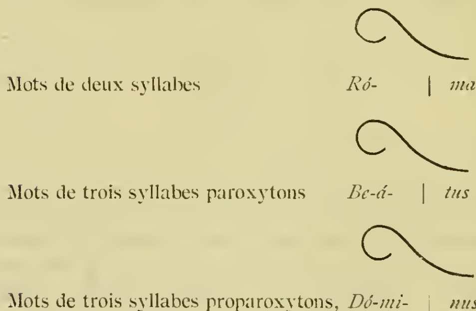


Fig. 585.

1083. — Nous avons à conserver de cette excursion à travers les broussailles arsiques et thétiques des grammairiens latins, les points suivants :

1° *Nature de l'arsis et de la thésis;* l'arsis est un début, la thésis est une fin.

2° *Distribution des syllabes du mot en arsis et en thésis :*



Nous avons par là même le rythme de tous les mots latins, dont la cadence ne peut être que spondaïque ou dactylique.

1084. — Il n'est pas dit un seul mot de *l'anacrouse;* cette expression ne paraît jamais dans les textes des anciens. Toutes les syllabes des mots trouvaient place soit à l'arsis, soit à la thésis; ce fait ressort clairement de toutes nos citations, et nous amène à rappeler l'origine moderne de cette expression.

ARTICLE V. — INUTILITÉ DE LA THÉORIE DE L'ANACROUSE, INCONNUE DES ANCIENS.

1085. — Si l'on a bien compris la nature du rythme, c'est-à-dire l'union intime, indissoluble de l'arsis et de la thésis, on a compris du même coup combien inutile et dangereure est la notion de *l'anacrouse*, telle que l'ont proposée, il y a un siècle environ, certains métriciens, suivis plus tard par quelques musiciens.

1086. — M. H. Riemann, dans son *Dictionnaire*, définit ainsi *l'anacrouse :* « Nom que l'on donne à la mesure apparemment incomplète qui se trouve souvent au début d'un morceau (levé) ou d'une phrase musicale : par exemple, dans



Fig. 586.

la croche isolée au commencement. Par le fait que notre écriture musicale place la barre de mesure immédiatement avant le temps fort, tous les motifs qui commencent sur un temps faible sont « anacrousiques »; autrement dit, la barre de mesure les partage en deux fragments. Cependant, rien ne serait plus faux que de séparer une telle anacrouse de la mesure qui suit et de considérer les sons placés entre deux barres de mesure comme un " motif " ».

1087. — M. Riemann, malgré la théorie si lumineuse qu'il a donnée de la formation du « motif » rythmique et de l'union profonde qui existe entre le temps léger (arsis) et le temps lourd (thésis) (1), admet donc ce terme; mais il repousse la chose, c'est-

(1) Cf. *N. M. G.*, I, p. 52, note 1.

à-dire l'idée d'une séparation entre l'anacrouse et la mesure qui suit.

1088. — C'est avec cette restriction importante que plusieurs musiciens modernes consentent, imprudemment ce nous semble, à se servir du mot « anacrouse ». Pour nous, nous ne pouvons nous décider à employer ce terme, qui renverse toute la notion du rythme.

Rien de plus facile à prouver, surtout lorsqu'il s'agit de musique avec paroles.

1089. — Voici deux exemples bien connus, l'un français, l'autre latin :

A

Mon- tu- re guil- le- ret- te, *etc.*

B

A- ve má- ris stél- la

Fig. 587.

1090. — En A, la note anacrousique serait, dit-on, la croche du début, placée avant le temps frappé ; elle n'appartient pas à la même mesure que les notes suivantes, elle est donc note de prélude, « note accessoire », note en dehors du rythme! Serait-ce possible? Mais alors, la première syllabe *mon* du mot *monture* qui lui correspond serait donc elle-même syllabe accessoire, syllabe en dehors du rythme! On voit, qu'on nous passe le mot, l'« énormité » d'une pareille conception rythmique.

Le même raisonnement peut être fait pour la première note de l'exemple latin B.

1091. Qu'une analyse purement *métrique*, c'est-à-dire scindant matériellement la mélodie de « temps fort » en « temps fort », mesure par mesure, considère cette note comme un hors d'œuvre, comme une *anacrouse*, une note avant le frappé, soit...

Mais qu'une analyse *rythmique*, conforme à la nature des faits, conforme à ce que nous *entendons*, à ce que nous *sentons*, considère cette note et cette syllabe comme étrangères au rythme, cela nous semble inadmissible; il faudrait admettre alors que le mouvement

d'*élévation* du pied, dans une marche régulière, ne fait pas partie du *pas* et que celui-ci commence seulement au posé du pied!

1092. — Nous savons au contraire, sans qu'il soit besoin d'insister, que le premier temps d'une mesure, même de la première mesure complète d'un morceau, n'est pas le commencement mais la *fin* d'un « motif » rythmique, et que le levé qui précède la barre n'est que l'élan normal du premier rythme élémentaire.

1093. — Quelque part dans ses ouvrages, M. H. Riemann a formulé cette règle : « Il n'est point de mélodie qui commence par un temps lourd », notre thésis.

M. V. d'Indy propose la formule suivante, plus claire encore : « Toute mélodie commence par une anacrouse, exprimée ou sous-entendue ».

Qu'on nous permette d'exprimer à notre tour, comme il suit, le même fait mélodique et rythmique, mais en nous plaçant surtout au point de vue rythmique : « Toute mélodie, tout rythme, commence par une *arsis*, exprimée ou sous-entendue ».

1094. — Cette appellation « anacrouse » est d'ailleurs très récente; elle nous vient d'Allemagne, et on la doit à G. Hermann (1772-1848) qui, le premier, l'employa dans ses *Elementa doctrinae metricae* (1).

1095. — La théorie d'Hermann a rencontré assez peu de faveur parmi les auteurs modernes.

Témoin Chaignet qui, après avoir précisé la pensée des Grecs sur les différents pieds métriques, ajoute : « Rien n'autorise à voir, dans cette remarque des anciens métriciens, un antécédent de cette énormité de G. Hermann qu'on appelle la théorie de l'anacrouse » (2).

Vincent n'est guère moins sévère : d'après certains auteurs, dit-il, « quand le vers débute par une brève, c'est une syllabe

(1) « Anacrusin vocamus eam partem [numeri quae ante ictum est] quae neque arsis est ut ictu destituta, neque thesis ut non ex ea vi quam indicat ictus pendens : propterea quod quasi introductio quaedam est ad numerum quem deinde ictus orditur ». G. HERMANN, *Elem. doctr. metricae*, Leipzig, 1816, p. 11.

(2) *Essais de métrique grecque : le vers ïambique*, p. 42.

parasite que l'on rejette en dehors et à part, et pour laquelle Hermann a inventé le mot *anacrousis*. Par suite, le vers ïambique n'existe plus... Puis-je craindre de me tromper en affirmant que c'est là méconnaître entièrement l'esprit de la versification ancienne? » (1).

Masqueray prononce la même condamnation : « Je rejette absolument cette théorie. L'anacrouse est une invention moderne » (2).

De même, Kawczynski : « Le philologue allemand Godfried Hermann va encore plus loin, il rejette les rythmes qui commencent par des syllabes brèves, à savoir le rythme ïambique (◡ —) et l'anapestique (◡◡ —), en les ramenant au rythme trochaïque et au dactylique avec des « anakrousis » inventés à propos. C'est une destruction du système rythmique des anciens » (3).

« Le mot *anacrouse*, dit de son côté Westphal, n'est pas un terme ancien : il a été employé pour la première fois par Hermann; de plus, on ne trouve chez les anciens absolument aucune autre expression qui réponde à ce concept d'anacrouse » (4).

Et Chaignet qui cite ce texte, *l. c.*, ajoute : « Ainsi il est avoué que les anciens n'ont connu ni le nom, ni l'idée, ni la chose ».

1096. — Voilà donc sur quel fondement s'appuient quelques musiciens pour préconiser l'anacrouse. Il est inutile de nous étendre davantage; aussi bien la liste de ceux qui rejettent cette théorie s'allonge de jour en jour.

1097. — En terminant, nous répéterons simplement avec Masqueray :

L'Ecole de Solesmes « rejette absolument la théorie » de l'*anacrouse*, soit en métrique, soit en chant grégorien, soit en musique moderne : les mots *arsis et thésis* suffisent pour expliquer tous les phénomènes, toutes les formes rythmiques de l'art oratoire, de l'art musical dans tous les pays, dans tous les temps.

(1) *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*, p. 200.

(2) *Traité de métrique grecque*, § 140.

(3) *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, p. 59.

(4) « Das Wort Anakrousis kein antiker, sondern erst ein von Hermann aufgebrachtet Terminus ist, und auch durchaus kein anderer Ausdruck für diesen Begriff bei den Alten aufzuweisen ist ». *Metrik*, t. I, p. 215.

ARTICLE 6. — NATURE DE L'ICTUS RYTHMIQUE CHEZ LES ANCIENS.

1098. — La théorie de l'*ictus* ne mériterait-elle pas le même reproche que celle de l'*anacrouse*, à savoir d'avoir été inconnue dans l'antiquité?

On serait tenté de le croire en lisant dans une Méthode récente : « La théorie qui place la base et l'effet du rythme dans une certaine fonction de notes appelées *ictus* ne repose sur aucun document : aucun auteur n'en parle, aucun manuscrit n'en contient. Les *épisèmes* qu'on trouve dans certains codices anciens n'ont aucun rapport avec ceux qui marquent les « ictus » modernes (1) ».

Ce que l'auteur conteste ici, il est important de le noter, c'est beaucoup moins le mot « ictus » que la *fonction* qu'il désigne. Cela ressort du texte même (2). C'est cette *fonction* de l'ictus qui serait une invention toute moderne.

1099. — Tout ce que nous avons dit dans les pages précédentes, notamment les textes cités sur l'arsis et la thésis, proteste contre cette allégation, puisque l'*ictus* rythmique n'est pas autre chose pour nous que la *thésis* du rythme élémentaire, et que la *fonction* de la thésis est clairement décrite par les grammairiens et les rythmiciens de l'antiquité. On peut même dire qu'elle est à la base de toute la rythmique, musicale et poétique, de tous les temps.

1100. — Mais il faut répondre plus directement à l'objection, et montrer que l'ictus n'était aucunement ignoré des anciens : ils en connaissaient le *nom*, la *fonction* et la *nature*.

C'est ce que nous établirons brièvement pour terminer.

§ 1. — Emploi du mot « ictus » dans l'antiquité.

1101. — Le mot « ictus » est un terme technique dont certains métriciens modernes (3) se servent volontiers pour désigner le

(1) A. Gastoué, *Nouvelle Méthode pratique*, p. 49.

(2) Cf. Dom J. Gajard, *L'Ictus et le Rythme* (*Revue Grégorienne*, 1920, p. 57 et suiv.).

(3) Par exemple, MM. Vendryes (*Traité d'accentuation grecque*), Havet (*Métrique grecque et latine*), L. Mueller (*Métrique grecque et latine*), L. Laurand (*Manuel des Etudes grecques et latines*, Fascicule VII,) etc.

début du pied métrique, le « temps marqué », la thésis (au sens grec), ce que beaucoup appellent — à tort — le « temps fort ».

Nous l'avons accepté nous-même, à la fois pour éviter cette expression détestable et radicalement fausse de « temps fort », et pour prendre un terme connu des métriciens.

1102. — Les anciens avaient eux aussi le mot « ictus », mais sans lui attacher toujours une signification rythmique nettement définie. C'est du moins ce qui ressort des textes qui nous sont restés.

1103. — Il est clair qu'en certains cas le mot « ictus » n'est aucunement employé comme terme technique de métrique, par exemple lorsque Terentianus Maurus nous dit :

« Una longa non valebit edere ex sese pedem,
ictibus quia fit duobus, non gemello tempore » (1);

et Diomède :

« Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia *ictibus* duobus arsis et thesis, non gemello tempore perquirenda est (2). — Le pied ou rythme ne peut être constitué par un seul temps prolongé de durée double; il doit avoir deux sons distincts qui se répondent ».

« Ictus » ici signifie l'ictus individuel, ou la syllabe, rien de plus.

1104. — Par contre, on ne saurait nier que, dans d'autres cas, « ictus » a tout-à-fait l'acception que nous lui attribuons maintenant, et signifie nettement la retombée rythmique, le « temps marqué » du rythme; par exemple dans ce texte bien connu d'Horace :

« ... unde etiam trimetris accrescere jussit
Nomen iambeis, cum senos redderet *ictus*
Primus ad extremum similis sibi » (3).

Il est question ici du trimètre ïambique, qui comprend *douze* syllabes, six brèves et six longues :

∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́

Or Horace nous parle de *six* ictus : « dum *senos* redderet ictus ».

(1) *De Metris*, 1342-1343 (Keil, vol. VI, fasc. II, p. 366).
(2) *Art. Gramm.*, Lib. III, *De Pedibus* (Keil, vol. I, fasc. II, p. 475, 3).
(3) *Ad Pisones*, 253.

1105. — C'est bien aussi, semble-t-il, la « pulsation du rythme », les temps marqués, les retombées, que vise Quintilien, quand il dit par exemple :

« ... tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum *ictu* intervalla signant » (1).

S'il s'agit proprement dans ce passage d'un bruit du pied ou d'un claquement des doigts, c'est évidemment en relation étroite avec le mouvement du rythme, pour l'indiquer. Et cette expression de Quintilien a précisément le mérite de nous introduire dans la véritable notion de l'ictus rythmique.

§ 2. — Origine et signification précise du mot « ictus » et des autres expressions équivalentes en usage dans la rythmique antique.

1106. — Trop souvent, à notre époque, le mot « ictus » est entendu au sens d'un ictus *vocal*, c'est-à-dire d'une intensité vocale, d'un coup de voix, le fameux « temps fort » des modernes. Il est à remarquer que chez les anciens, par exemple chez Horace, Quintilien, Pline, le mot « ictus » est employé le plus souvent comme synonyme de *percussio*, comme *moyen d'indiquer*, par le geste, le rythme, la « pulsation », le « pulsus » du vers. Dès lors, cet *ictus*, cette *percussio*, n'est plus une force de la *voix*, mais un bruit du *pied* ou de la *main* battant, scandant le rythme : « *pedum* et *digitorum ictu* intervalla signant », dit Quintilien, ou encore, employant un synonyme : « oratio non descendet ad *crepitum digitorum* » (2).

Ce que dit aussi Terentianus Maurus : « *Pollicis sonore* vel *plausu pedis* discriminare, qui docent artem, solent » (3).

1107. — Ainsi, les expressions synonymes : *scandere, percutere, ferire, gradiri, caedere, plaudere,* ou encore, *ictus, notae, loca percussionis,* etc., comme en grec les mots σημαίνειν, σημασία, βαίνεσθαι,

(1) *Inst. Or.*, IX, 4, 51.
(2) *Ibid.*, IX, 4, 55. Cf. encore IX, 4, 75, 136, etc.
(3) *De metris*, 2254-2255. KEIL, VI, fasc. II, p. 393.

καταχρούειν, χροῦσις, « se rapportent uniquement au mouvement des pieds ou des doigts » (1).

1108. — Ce sont exactement les mêmes termes que nous rencontrons chez les auteurs du Moyen-Age : « Veluti metricis pedibus cantilena *plaudatur;... plaudam* pedes » (Hucbald). « Ut quasi metricis pedibus cantilena *plaudatur* » (Gui), etc.

Et Hucbald n'enseigne rien d'autre quand il dit explicitement : « Omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum, *aliqua pedum manuumve*, vel *qualibet alia percussione numerum instruere...* » (2).

1109. — Cela nous ramène une fois de plus à la nature du rythme musical, qui est d'être essentiellement un *mouvement* : mouvement *vocal*, très réel, en connexion intime avec le mouvement *vital*, dont il n'est que la traduction sonore, en relation lui-même avec le mouvement *local* (3).

Toute la terminologie rythmique, comme la battue elle-même du rythme, a son origine et sa raison d'être dans cette connexion intime des deux mouvements *vocal* et *local ;* on nous permettra de nous y arrêter quelque peu.

1110. — Comme le mouvement local, en effet, par ce fait qu'il est matériel et s'adresse à la vue, est plus saisissable et partant plus facile à décrire, il est naturel de le prendre pour exemple, si l'on veut expliquer le mouvement vocal, de lui-même intraduisible autrement que par analogie.

(1) M. KAWCZYNSKI, *Essai comparatif...*, p. 56. Sur ce point, les musiciens imitaient les métriciens : « Οἱ αὐληταί, ὅταν αὐλῶσι, κατακρούουσιν ἅμα τῷ ποδὶ τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν συναποδιδόντες ». *Schol. Aesch., c. Tim.*, p. 126. M. Kawczynski cite, *l. c.*, un texte de Capperonnier qui disait déjà, au commencement du XVIIIe siècle, dans sa savante édition de Quintilien (Parisiis, 1725, p. 597, note 207) : « Ex quibus patet τὴν ἄρσιν apud rythmicos usurpari de *pedis manusve sublatione* in moderandis musicae numeris, *non autem de vocis ipsius elatione*, ut multi recentiori perperam explicarunt. — Cf. A. CHAIGNET, *Essais de métrique grecque. Le vers ïambique*, pp. 72 sqq.

(2) GERBERT, *Scriptores*, I, p. 228. — Pour le dire en passant, on verra par tous ces textes qu'en demandant d'indiquer le rythme par le mouvement de la main ou « chironomie », nous sommes à bonne école !

(3) Cf. *N. M. G.*, 1re partie, ch. VIII, Le mouvement rythmique, pp. 97-102.

Or, c'est précisément ce qu'ont fait les Grecs. L'emploi souvent simultané des trois arts du mouvement — poésie, musique, danse, — les conduisit à ne faire usage que d'une seule terminologie rythmique. Ils empruntèrent au mouvement rythmique *local* de la danse deux expressions claires, lumineuses, qu'ils appliquèrent au mouvement rythmique sonore, vocal ou instrumental.

1111. — Dans la danse, ils appelaient *arsis (elevatio)* le mouvement ascensionnel, l'élan du corps; et *thésis (positio, depositio)* la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement.

En conséquence, dans la musique, vocale ou instrumentale, et dans la poésie, ils appelaient *arsis*, élévation, élan, *les sons et les syllabes* qui concordaient avec l'élan du corps; et *thésis*, déposition, repos, *les sons et les syllabes* qui se chantaient au moment même où les danseurs *touchaient le sol*, soit pour prendre un simple appui et s'élever de nouveau, soit pour achever leur marche par un repos définitif. « C'est du mouvement des danseurs que nous sont venus les termes d'*arsis* et de *thésis*. On appelle *arsis* le commencement, et *thésis* la fin d'un mouvement orchestique ». Ainsi s'exprimaient les *anciens*.

Lorsque la *poésie* et la *musique* se produisaient sans la danse, les termes d'*arsis* et de *thésis* n'étaient nullement modifiés; mais, là même, ils correspondaient encore à des mouvements corporels d'élévation et d'abaissement, faits par le choryphée, qui, avec le pied ou la main, indiquait les ondulations rythmiques.

1112. — Nous nous trouvons là à l'origine, à la création de ces deux expressions dont la fortune a été considérable (1) Nous devons y rester, sans nous embarrasser des significations contradictoires qui, par la suite, leur furent attribuées. Il faut surtout, pour conserver fidèlement leur sens primitif, les dégager de toute

(1) Il est à remarquer que « tous les autres termes dont se servent et se sont servis les musiciens de tous les âges pour désigner le rythme sont également empruntés au mouvement local. Les mots d'*élan* et de *repos* (traduction d'arsis et de thésis), de *pas*, de *marche*, de *levé*, de *posé*, de *touchement*, d'*appui*, de *retombée*, de *légèreté*, de *lourdeur*, etc., se retrouvent, du moins équivalemment, à toutes les époques et dans toutes les langues. Il y a là un fait qui révèle l'existence d'une véritable loi ». Dom Gajard, *op. cit.*, *Revue Grégorienne*, 1923, p. 62.

idée de force ou de faiblesse. Elles signifient seulement : *arsis*, élévation ; *thésis*, abaissement ; rien de plus (1).

1113. — Ce n'est pas tout. De même que les modernes, les anciens ne se contentaient pas d'avoir à leur service une terminologie claire et précise pour exprimer le mouvement rythmique ; ils avaient en outre, pour le transmettre au dehors, pour le peindre aux yeux, non seulement les mouvements du corps dans l'orchestique, mais encore le geste. Comme nous, ils se servaient du pied et de la main, et tout naturellement, pour les mêmes raisons que nous venons d'indiquer, ces gestes reproduisaient les mouvements rythmiques de la danse. Le *levé* de la main ou du pied correspondait à l'*arsis;* le *baissé*, à la *thésis*. C'est le bruit fait par la main ou le pied en se posant qu'on appelait *percussio* ou *ictus*.

1114. — Mais une remarque importante s'impose ici :

Certaines expressions des auteurs latins, et en particulier ce texte de Marius Victorinus : « *Est arsis sublatio pedis sine sono; thesis, positio pedis cum sono* » (2) ont donné lieu à une interprétation tout-à-fait erronée.

Parce que le pied en se posant, les doigts en claquant, ou la main en frappant la thésis produisaient un bruit, un son, on a conclu de suite que toutes les thésis étaient fortes, tous les levés faibles. Conclusion fausse, car le bruit fait par le pied de l'hégémon n'indique pas nécessairement que la note ou syllabe correspondante soit forte. Ce bruit indique simplement une thésis, une cadence, qu'elle soit forte ou faible ; du bruit fait par le pied, on passe à la mélodie, à une intensité supposée de la voix : c'est là l'erreur.

Le « *cum sono* » ne se rapporte qu'au geste lui-même, qu'au pied qui s'abaisse pour indiquer la *place* de la thésis, mais *non sa qualité dynamique*. Cette thésis peut être forte (A), ou faible (B), n'être qu'une prolongation syncopale (C), ou même être remplacée par un silence (D) :

(1) C'est d'ailleurs ce qui a permis de les appliquer plus tard à la mélodie, avec une grande exactitude de langage. L'*arsis mélodique* est une élévation de la voix dans l'échelle des sons ; la *thésis*, un abaissement. Et là aussi l'idée de force ou de faiblesse est complètement absente.

(2) *Art. Gramm.*, Lib. I, *De arsi et thesi* (KEIL, vol. VI, fasc. I, p. 40, 15).



Fig. 588.

le bruit du pied se fera néanmoins entendre dans tous les cas avec la même intensité.

1115. — D'ailleurs une réflexion bien simple montre la fausseté de cette interprétation. Si vous appliquez à la mélodie et au rythme le « *cum sono* », il faut aussi leur appliquer le « *sine sono* ». Mais alors, il n'y a plus de *son*, plus de *note*, plus de syllabe pour remplir le levé de la mélodie et du rythme!... On voit que ces deux expressions ne peuvent se comprendre que du *bruit* et du *silence* faits alternativement par le pied ou la main du chef de chœur. Th. Reinach dit avec raison que, chez les Grecs, « l'accent d'intensité, le temps fort moderne n'existe pas » (1).

1116. — Longtemps la musique palestrinienne a été battue à la façon antique « *cum sono* », et cet usage déplorable n'est pas encore tombé entièrement en désuétude; faut-il en conclure que tous les *loca percussionis* des *battute* palestriniennes sont des temps forts? A quel résultat pratique arriverait-on avec une pareille théorie!

Rien n'empêche la musique grégorienne de subir le même traitement. Et pourquoi ne pas le dire? Nous nous permettons souvent dans nos conférences et répétitions pratiques, au monastère et ailleurs, d'indiquer les détails de la marche rythmique, tout comme les Grecs et les Latins, en frappant « *cum sono* » du pied ou de la main les notes et syllabes qui portent les touchements, les thésis; les exécutants savent fort bien que ce procédé a pour but de grouper des voix qui s'égarent et s'éparpillent, et non de battre le temps fort.

(1) DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, au mot *Musique*. Même enseignement dans le livre tout récent de M. Th. Reinach : *La Musique grecque* (1926), p. 79 : l'auteur distingue nettement entre le bruit fait par le pied de l'aulète, même « muni de castagnettes », et l'émission vocale elle-même, qui ne subissait aucun accroissement d'intensité. Cf. ci-dessous, p. 681, note 1.

1117. — Bref, l'ictus, comme tel, n'est pas un coup de la *voix*, mais le claquement du *doigt* ou du *pied*, le léger bruit fait par la *baguette* de l'hégémon, à la retombée du mouvement rythmique. Il n'implique donc pas nécessairement un « temps fort », une intensité du *son*.

1118. — On peut lui donner encore différents noms, également bons : *posé*, *frappé*, *baissé*, *appui*, *retombée*, ou mieux, selon la suggestive expression ancienne signalée par M. Henri Expert, *touchement* (1).

Tous ces termes, remarquons-le une dernière fois, s'appliquent proprement au *geste* directeur ; ce n'est qu'au figuré qu'on peut les appliquer, et qu'on les applique légitimement au mouvement musical lui-même. C'est ce dont il nous reste à parler.

§ 3. — Nature de l'ictus rythmique, chez les anciens.

1119. — Nous ne sommes encore qu'au geste, à la battue du rythme. Qu'était maintenant pour les anciens la *réalité* de l'ictus, non plus dans le geste, mais dans la voix ? Qu'est-ce qui, dans la voix elle-même, correspondait à ce bruit du pied et de la main ? Etait-ce nécessairement un coup, une intensité plus grande du son ?

1120. — A lire les métriciens modernes, on le croirait volontiers, car tous, ou presque, parlent du « temps fort », qu'ils appellent souvent « l'accent métrique ».

1121. — Cette dernière expression, corrélative en poésie métrique à celle de « temps fort » ou d' « accent musical » en musique, ne s'appuie sur aucun texte des anciens, sinon par un contresens manifeste sur les mots « *percussio* » etc., dont nous venons d'établir la véritable signification.

1122. — Nous avons au contraire la possibilité d'établir, de façon irréfutable, même en l'absence de tout texte des grammairiens, que pour les anciens l' « *ictus* » métrique n'était pas un « *accent* » métrique, et n'éveillait aucunement l'idée de force. Cette preuve, nous l'empruntons à tout l'art poétique de l'antiquité.

(1) *Les Théoriciens de la Musique au temps de la Renaissance*, *Michel de Menehou*. Notice.

« La connaissance de la métrique ancienne, dit très justement L. Laurand, est fondée surtout et avant tout sur le texte des poètes : c'est de ce texte qu'elle doit partir, à lui qu'elle doit revenir constamment » ; et s'il ne faut pas négliger les théoriciens anciens ou modernes, la préférence doit être donnée aux textes des poètes ; ceux-ci en effet « nous offrent les faits qui, bien constatés, sont certains et ne changent pas, quelle que soit la terminologie adoptée » (1).

1123. — Or, ces faits, « bien constatés et certains », c'est, d'une part, que les anciens ne se sont aucunement préoccupés de faire coïncider une syllabe forte avec l'ictus métrique, abstraction faite, dans l'hexamètre épique, des cinquième et sixième pieds; et, d'autre part, qu'ils plaçaient indifféremment au temps marqué, à l'ictus, l'une quelconque des syllabes du mot, et souvent la syllabe *finale*, la plus faible de toutes. Sur ce point, tous nos métriciens sont d'accord (2).

1124. — Nous ne citerons ici que le témoignage de M. Havet : « Chez les Grecs, il est facile de reconnaître que les poètes classiques versifient sans s'inquiéter de l'accent. Ils se contentent de combiner par règles des syllabes longues et des brèves, les accents se répartissent au hasard...

» En réalité, les poètes latins de la république et du haut empire sont aussi indifférents que les poètes grecs sur la place des accents. Pour eux aussi la prosodie est tout, l'accent n'est rien... Ni Virgile, ni Plaute, ni aucun poète latin de bonne époque, dans quelque espèce de vers que ce soit, n'a tenu un compte quelconque de l'accent.

» La versification des temps classiques est fondée sur un jeu de syllabes fortes variables... Le principe de la versification nouvelle [de l'époque post-classique] fut la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, *coïncidence qui, aux siècles classiques, n'avait été ni recherchée ni évitée par aucun poète* (3). »

(1) *Manuel des Etudes grecques et latines*, Fasc. VII, p. 744.

(2) Cf. par exemple les ouvrages de MM. Weil et Benloew, L. Mueller, Masqueray, Plessis, Havet, etc.

(3) *Métrique grecque et latine*, pp. 226-229, 232-233. M. Havet croit évidemment à l'intensité de l'accent classique. Mais sa thèse reste vraie en toute hypothèse, puisque le problème vient surtout de la présence des *finales de mots*, certainement faibles, à l'ictus.

1125. — Il suffit d'ailleurs d'ouvrir au hasard un poème latin pour le constater. Voici par exemple le début des *Bucoliques* de Virgile :

— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —	— ∪ ∪	— —
Tý- ti- re,	tu pá-tu-	*lae* ré- cu-	*bans* sub	tég- mi- ne	fá- gi
— —	— ∪ ∪	— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
Syl- vés-	*trem* té- nu-	*i* Mú-	*sam* me- di-	tá- ris a-	vé- na :
— ∪ ∪	— —	— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪
Nos pá-tri-	*ae* fí-	*nes* et	dúl- ci- a	lín- qui- mus	ár- va ;
— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
Nos pá-tri-	*am* fú- gi-	*mus :* tu,	Tý- ti- re,	lén- tus in	úm-bra,
— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
For-mó-	*sam* re- so-	ná-re dó-	*ces* A- ma-	rýl- li- da	sil- vas

Fig. 589.

1126. — Bien plus, une *loi de versification*, la loi de la *césure* ou de la *coupe*, obligatoire dans chaque vers de plus de dix syllabes, au moins à l'un des pieds, amène nécessairement au temps marqué (1), sur le prétendu « temps fort », une *finale de mot* qui, elle, est *certainement faible*.

1127. — Or ce *fait*, irrécusable, prouve de façon certaine que les anciens ne considéraient pas le temps marqué ou ictus comme un « temps fort » ; autrement, il faudrait dire qu'ils ont composé leur poésie à l'encontre de la théorie, ou qu'ils ont obligé à prononcer le latin au rebours de ce qu'il doit être, avec finales fortes : deux hypothèses également inadmissibles.

1128. — Ce n'est pas le lieu de nous arrêter à examiner et à critiquer les raisons imaginées par les métriciens modernes, partisans de l' « *accent* métrique fort », pour se tirer de ce mauvais pas (2).

(1) Sans doute, la césure ou coupe, peut être *féminine*, c'est-à-dire se faire après la deuxième syllabe du pied. Il n'en reste pas moins que dans l'immense majorité des cas, elle est *masculine*, c'est-à-dire tombant après la syllabe initiale, au début du pied, après la fin du mot.

(2) On trouvera le développement de toutes les idées sommairement rappelées ici dans l'article déjà cité de Dom J. Gajard sur *l'Ictus et le Rythme*. L'incompatibilité radicale de la théorie du temps fort avec la poésie antique y est étudiée avec quelque détail (*Rev. Grég.*, 1921, pp. 212-223) ; et c'est de ce travail que nous tirons le présent résumé de la question.

Mais nous ne pouvons pas ne pas mentionner une controverse assez curieuse qui s'éleva en Amérique, il y a une trentaine d'années, entre deux métriciens de renom, MM. C. Bennett et G. L. Hendrickson, sur la question de savoir en quoi consiste exactement l'ictus métrique (1). M. Hendrickson professe et essaye (sans succès d'ailleurs) de défendre la thèse courante de l'ictus intensif, alors que M. Bennett la repousse énergiquement.

1129. — Toute la thèse de M. Bennett tend à démontrer que l'ictus, en prosodie latine, n'est pas une intensité (stress), ni un accent, mais simplement « la prédominance, le relief, qu'assure à une syllabe longue sa quantité prosodique (the quantitative prominence inherent in a long syllable) » (2). — En d'autres termes, l'ictus, pour lui, n'est pas un phénomène de dynamie ou de mélodie, mais de durée, de quantité.

1130. — Nous ne pouvons entrer dans le détail de cette discussion; mais il nous paraît intéressant de donner ici les raisons sur lesquelles s'appuie M. Bennett pour établir sa théorie. Aussi bien, il n'y a qu'à le citer lui-même, puisque dans le cours de sa discussion, tout au début de sa réponse à M. Hendrickson, il a voulu « récapituler lui-même, le plus brièvement possible, ses arguments et la suite de son argumentation (line of reasoning) ». Nous le traduisons simplement, en éliminant seulement ce qui a trait à la poésie anglaise, qu'il amène toujours comme terme de comparaison :

« 1. Le latin était une langue quantitative, c'est-à-dire que le caractère distinctif des mots latins se trouvait dans les rapports de quantité (de durée) des syllabes qui les composaient. Le latin, suivant un éminent phonéticien qui a donné son adhésion à ma théorie, était une langue d'intensité égale (of level stress). En latin donc, l'intensité étant si légère, les rapports de quantité des syllabes ressortaient considérablement.

(1) Cette controverse parut dans l'*American Journal of Philology*, vol. XIX et XX, en quatre articles, depuis tirés à part :

What was ictus in latin prosody, par M. Bennett;
On rhythmic accent in ancient verse, par M. Hendrickson;
Rhythmic accent in ancient verse. — A reply, par M. Bennett;
Comment on Professor Bennett's reply, par M. Hendrickson.

(2) *American Journal of Philology*, XIX, pp. 371-372.

» 2. Comme conséquence du caractère quantitatif de la langue latine, il était naturel que la quantité devînt la base du rythme dans le vers latin.

» 3. La poésie latine était, par hypothèse, quantitative; c'est-à-dire que le vers latin consistait dans une combinaison rythmique de syllabes longues et de syllabes brèves. Si l'on comprend ainsi la poésie latine, c'est-à-dire si l'élément psychologique qui attirait l'attention et caractérisait le rythme était un élément de durée (a time-element), il s'ensuit qu'il ne pouvait pas exister simultanément un autre élément psychologique caractérisant le rythme. En d'autres termes, un Romain, pas plus que personne autre, ne pouvait sentir ce vers :

« Barbarico postes auro spoliisque superbi »

des deux façons suivantes *à la fois :*

Durée	— ∪ ∪	— —	— —	— ∪ ∪	— ∪ ∪	— —
Intensité	´ . .	´ .	´ .	´ . .	´ . .	´ .

Je me suis attaché à cette conclusion, non seulement parce qu'elle me semble théoriquement obvie au point de vue psychologique, mais aussi parce qu'elle me semble abondamment confirmée par l'expérience, et parce que l'existence d'un second principe de groupement rythmique (intensité en même temps que durée), étant superflue, me semble impossible. A mon sens, peu importe que cette intensité supposée fût forte ou légère ; si elle était suffisamment perceptible pour être prise par le sentiment artistique (consciousness) comme la base de groupement rythmique, alors je pense qu'une autre base quelconque, par exemple la quantité, ne pouvait pas exister simultanément. Dès lors nous sommes enfermés dans un dilemme logique : Le vers latin était-il à base de quantité ou à base d'accent intensif? L'un ou l'autre, mais pas les deux à la fois (1).

(1) M. Bennett nous dit, dans son premier article, comment il est arrivé à cette conclusion ; ce n'est pas du tout en vertu d'une idée a priori, mais inconsciemment, à force de lire attentivement des vers latins. Ecoutons-le : « A ceux

» 4. Un autre argument de poids contre la théorie traditionnelle de l'ictus intensif, c'est le fait qu'il impliquerait l'introduction, dans la lecture de la poésie latine, d'un prodigieux élément artificiel (a stupendous artificiality). L'art du poète ne suppose jamais ses lecteurs en possession d'une clé pour pénétrer dans les secrets artifices de sa versification (1). Le poète prend simplement les éléments les plus choisis du langage familier, les emploie avec leur valeur ordinaire, et les dispose de telle façon que le schéma rythmique voulu soit immédiatement obvie à quiconque peut prononcer correctement les mots selon leur prononciation habituelle.

qui pourraient caresser un certain scepticisme sur la réalité tangible de la « quantitative prominence », je répondrai seulement que cette expression ne pourra rester obscure à aucun de ceux qui voudront bien lire effectivement un millier de vers latins à haute voix, *en veillant avec un soin absolu à observer fidèlement la quantité des voyelles et des syllabes.* Ma propre révolte contre la théorie traditionnelle de l'ictus a été purement et uniquement empirique. Par ma fidélité pratique à une lecture exacte, mon oreille devint rapidement sensible aux différences de quantité ; c'est uniquement cela qui m'obligea à croire que, de même que la quantité était la base du vers latin, de même l'ictus n'était qu'une prédominance quantitative (quantitative prominence). Cette conclusion, je l'ai dit, s'imposa d'abord à moi de façon empirique ; la mise en formule théorique ne vint absolument qu'après et seulement comme le résultat de mon expérience de fait dans la lecture parlée du latin. (This conclusion, I say, was first forced upon me empirically, and the theoretical formulation was entirely subsequent to, and solely the result of my actual oral experience in reading Latin). A mon avis, personne ne peut traiter équitablement de ce sujet, s'il n'a pas auparavant pris la peine d'acquérir l'habitude d'une exacte prononciation des voyelles et des syllabes en latin ». Et l'auteur fait remarquer qu'il y en a très peu à apporter cette fidélité scrupuleuse aux lois de la quantité.

(1) L'auteur fait allusion dans ce passage à la théorie imaginée au milieu du siècle dernier, et suivant laquelle les mots se prononceraient en poésie autrement qu'en prose, et recevraient un accent intensif sur la syllabe finale toutes les fois qu'elle coïncide avec un début de pied ! Théorie insoutenable, et inventée manifestement pour les besoins de la cause. « Autant que nous pouvons le savoir, dit très bien ailleurs (XIX, 366) M. Bennett, aucune langue, pour se mettre au service de la poésie, n'a jamais été contrainte de se réduire à une prononciation artificielle. Il n'est pas raisonnable de concevoir une telle adaptation... Peut-on citer, dans n'importe quelle langue, un système poétique où ceci ne se réalise pas? N'est-il pas alors absurde de supposer qu'en latin la forme poétique consistait à employer des mots gratifiés d'accents intensifs inconnus du langage ordinaire? Pouvons-nous concevoir un *atavís*, un *regibús*, un *Trojaé*, un *canó*, ou mille autres hermaphrodites également grotesques, que nous serions obligés d'accepter en vertu de cette théorie? Et peut-on croire qu'une telle poésie, si inconcevablement artificielle, ait été, nous ne disons pas seulement admirée, mais simplement tolérée chez un peuple aussi sensé que les Romains? »

Du moins, c'est vrai de toutes les langues que je connais, et sans cela, toute espèce de poésie me semble inconcevable. — Peu importe encore une fois que l'intensité artificielle ainsi introduite ait été légère. Si le sens artistique pouvait l'apprécier comme la base de la structure rythmique du vers, elle devait impliquer un effort conscient qui la produisît. Que cet effort fût petit ou grand, cela n'est d'aucune espèce d'importance.

» 5. Enfin, il n'existe nulle part, ni dans les longues discussions des grammairiens et des métriciens latins, ni ailleurs, une preuve quelconque que l'ictus fût intensif » (1).

1131. — La thèse de M. Bennett, hâtons-nous de l'ajouter, prête elle aussi à la discussion, car il n'est pas exact que l'ictus soit proprement un fait de quantité, de durée ; et sur ce point, il ne répond pas à certaines objections de son contradicteur. Mais sa thèse est irréfutable *en ce qu'elle a de négatif* : l'impossibilité de l'ictus intensif dans la poésie grecque et latine y est définitivement établie.

1132. — C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle aboutit M. Maurice Emmanuel dans sa belle étude sur *la Musique de la Grèce.* Après avoir parlé de l'enjambement des mesures par les mots, qu'il définit sous le nom de *coupe* : « séparation des mots, impliquant chevauchement syllabique d'une mesure sur l'autre », et s'être étendu sur l'importance décisive de cet enjambement dans la rythmique grecque, il ajoute :

« Ce mécanisme de la *coupe*, par son application dans la rythmique grecque, témoigne que le *temps fort* (la percussion) ne joue chez elle qu'un rôle accessoire ou nul. Si dans chaque mesure les poètes grecs avaient installé un temps percuté, loin de fuir le parallélisme des mots et des mètres, ils eussent recherché la coïncidence des dimensions du mot avec celles du mètre » (2).

(1) *Op. cit.*, XX, p. 412-413. Bien entendu, M. Bennett a établi ailleurs, par une discussion loyale des textes et des faits, chacun des points qu'il avance ici. Nous n'avons rapporté que les conclusions de sa belle étude, dont nous conseillons la lecture attentive à tous ceux qui s'intéressent à ces questions.

(2) *Encyclopédie de la Musique*, p. 472. — « Ceci, ajoute d'ailleurs immédiatement M. Emmanuel, n'est pas une hypothèse : dans le rythme anapestique, qui est un rythme de marche ou de danse à percussions isochrones, on voit en effet les mots s'encadrer dans les mesures, de manière à ce que les chocs voulus se produisent le plus nettement possible ».

1133. — De tout ce qui précède il résulte que l'ictus, chez les anciens, n'était pas un *accent;* il n'était pas un phénomène d'intensité (1), mais de *rythme;* il était le repos de la voix, ou plus exactement la *retombée du mouvement* sonore, quelque chose de *plus spirituel que matériel.* C'est encore M. Emmanuel qui le dit :

« L'art affiné des Grecs... abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant, mais d'autant plus libre, et *dont l'oreille, à elle seule, ne révélait pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât...*

» Organisme interne, point mystérieux, mais enveloppé... dont *l'esprit seul* devait saisir la structure », ajoute-t-il un peu plus loin (2).

On n'a pas été sans remarquer l'importance reconnue également par M. Bennett, dans la perception du rythme, au facteur *psychologique*, au *sentiment artistique* (consciousness).

1134. — C'est exactement aussi, l'on s'en souvient, notre définition de l'ictus : élément de l'ordonnance intellectuelle du mouvement (3), retombée, *fin d'un mouvement* commencé ; et c'est pourquoi nous l'avons vu, au ch. VI de cet ouvrage, et dans les deux premiers articles du présent chapitre, coïncider de préférence avec une *finale de mot.* C'est la raison de la grande et universelle loi de l'*enjambement des mots.*

Et ici, manifestement, tous les arts se rejoignent : grec, latin, grégorien, palestrinien et moderne.

---

(1) Un dernier témoignage, qui arrive pendant l'impression de ces pages : « Rien n'autorise à croire que l'*émission vocale* elle-même, ou le *son* tiré de l'instrument, subît un accroissement d'intensité pendant le frappé. En d'autres termes, l'*ictus* [c'est-à-dire l'*ictus vocal fort*], qui joue un si grand rôle dans le rythme de la plupart des versifications modernes et de notre musique instrumentale, influencée par les habitudes germaniques, est étranger au chant comme à la métrique des Grecs ». Th. REINACH. *La Musique grecque*, p. 79.

(2) *Ibid.*, pp. 471 et 474. Nous conseillons vivement la lecture de tout cet exposé magistral de M. Emmanuel. — Cf. également VINCENT D'INDY, *Composition musicale*, I, p. 23 ; L. LALOY, *Aristoxène de Tarente*, p. 340.

(3) Cf. DOM J. GAJARD, *op. cit.*, *Rev. Grég.*, 1923, pp. 51-62 ; 89-100 ; 133-143.

CHAPITRE XIII.

LA CHIRONOMIE GRÉGORIENNE.

LES CHIRONOMIES FONDAMENTALES.

1135. — Au chapitre IX du Premier volume de cet ouvrage, p. 103-115, le sujet de la chironomie a été déjà amorcé. Ce premier travail ne pouvait guère être qu'une esquisse des lois chironomiques propres à nos chants liturgiques; car, alors, les mélodies et les textes grégoriens nous manquaient encore.

Nous les avons maintenant à notre disposition; nous en connaissons les lois rythmiques. Le moment est donc venu de compléter les premières données de cette science, de cet art, et d'exposer théoriquement, méthodiquement, les principes qui nous ont guidés à tracer les gestes manuels directeurs, dans tout le cours de ce Second volume.

Le lecteur est, par là-même, invité à relire avec attention le chapitre IX de la première partie; il doit le posséder à fond, s'il veut profiter des pages qui vont suivre.

1136. — Le chef de chœur devra surtout se pénétrer de l'existence de chironomies variées (1), adaptées à la force des différents chœurs, et, en dépit des règles ci-données, se réserver la plus grande liberté dans le choix de ces chironomies dont il doit user selon le besoin de ses chanteurs.

1137. — L'enseignement qui va suivre suppose un chœur solide, bien formé, avide de la perfection; aussi qu'il soit bien entendu que nous chercherons toujours à exprimer, par les gestes, et de la manière la plus parfaite, la plus artistique, la plus idéale, le vol léger de la mélodie liturgique. Il ne s'agit plus de marquer pas à pas tous les temps ictiques, tous les temps binaires ou ternaires qui sont à la base du rythme grégorien; nous visons plus haut: à la reproduction du grand rythme. On voudra bien ne jamais perdre de vue cette fin élevée que nous nous proposons.

(1) *l. c.*, n° 177-184.

1138. — La chironomie dont nous nous occupons ici a donc pour but de reproduire, par les lignes et les gestes, non seulement la marche rythmique et mélodique de la phrase grégorienne, mais aussi ses nuances dynamiques.

Elle doit, autant que possible, figurer tous les ordres qui entrent dans la composition musicale :

ordre mélodique : hauteur et gravité des sons,
» quantitatif : longueur et brièveté des sons,
» intensif : force et faiblesse des sons,
» rythmique : élan et retombée (arsis et thésis),
» verbal : syllabes accentuées et atones,
» agogique : mouvements divers de la mélodie.

1139. — Naturellement, dans un état de choses si complexe, la chironomie aura souvent à faire son choix ; car tous ces ordres, tous ces éléments ne s'accordent pas toujours entre eux ; l'altière mélodie surtout en prend sans cesse à son aise avec le matériel du texte dont elle modifie, bouleverse fréquemment l'ordonnance naturelle. Qu'advient-il de la chironomie dans ces cas troublants et embarrassants?

Ils sont si nombreux, si variés, si ténus, ces cas, et les solutions possibles en sont si diverses, qu'il est impossible de poser des règles générales précises, chaque cas demandant, pour ainsi dire, une étude particulière. Il faut alors essayer, comparer, peser, délibérer et choisir, tout en laissant aux directeurs pleine liberté de prendre telle décision qui leur agrée davantage.

1140. — Pour donner une idée générale de notre *chironomie*, voici une pièce grégorienne où se trouvent dessinées les principales figures ; c'est le *Sanctus XV, in festis simplicibus*.

1141. — Nous employons la notation musicale moderne, afin de pouvoir donner plus d'ampleur et d'élégance aux dessins linéaires et, par suite, aux gestes manuels qui doivent les traduire. Il y aura aussi, par là même, plus de facilité à traduire les nuances multiples de la mélopée grégorienne.

Nous entrelaçons sur la portée musicale notes et chironomie, afin de réunir dans une même étreinte, mélodie, texte, rythme et gestes. D'ailleurs, la chironomie tracée au-dessus de la portée en

fait trop une chose distincte de la musique, et prête souvent à l'hésitation et à l'erreur.

Sanctus XV.

Sán- ctus * Sán- ctus, Sánctus Dó- mi- nus Dé- us sá-
ba- oth. Plé- ni sunt caé- li et tér- ra gló- ri-
a tú- a. Ho- sán- na in ex- cél- sis.
Be- ne- dí- ctus qui vé- nit in nó- mi- ne Dó- mi-
ni. Ho- sán- na in ex- cél- sis.

Fig. 590.

ARTICLE 1. — L'ONDULATION, GESTE CHIRONOMIQUE ORIGINEL.

1142. — Le principe de la chironomie grégorienne étant d'indiquer par le geste le rythme de la mélodie, il s'ensuit que la chironomie doit être capable de représenter et d'exprimer, avec précision et souplesse, tous les différents rythmes qui peuvent se présenter, simples ou composés. La chironomie composée ne sera elle-même qu'un développement de la chironomie simple, comme le rythme composé n'est qu'un développement du rythme simple.

Aussi, nous faut-il dire d'abord quelques mots du geste chironomique fondamental, l'ondulation.

§ 1. — L'ondulation rythmique *élémentaire.*

RYTHME ÉLÉMENTAIRE.

1143. — Le *rythme élémentaire* se compose des deux éléments sonores les plus simples de la musique grégorienne, soit deux croches, deux temps premiers, deux syllabes, la première à *l'arsis ou élan*, la deuxième *à la thésis ou touchement :*

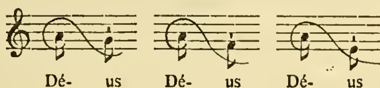


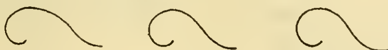
Fig. 591.

1144. — Quelle sera la chironomie de ces trois rythmes élémentaires ?

Il est manifeste que la forme graphique la plus simple, la plus naturelle pour figurer l'élévation et l'abaissement, tant mélodique que rythmique, de cette minuscule incise est une simple ligne *ondulante :* la main s'élève avec la mélodie, et s'abaisse avec elle ; elle s'élève avec l'accent du mot et s'abaisse avec la syllabe finale :



Une légère courbe peut être ajoutée au début de l'ondulation pour figurer le départ de la main, qui, du repos, passe à l'action, à l'élan :



C'est précisément la chironomie dessinée ci-dessus, fig. 591.

Nous l'appelons *arsis recourbée :* elle convient particulièrement au début des incises.

1145. — Mais l'*intensité* de l'accent latin, rien ne la représente? Nous y venons :

Un léger *plein*, au départ de la ligne, indiquera cette intensité :

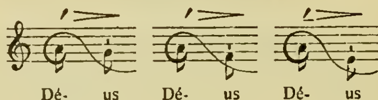


Fig. 592.

La main du directeur, pour indiquer cette force, devra retracer note et syllabe accentuée par un mouvement un peu plus énergique d'élan.

Telle est la figuration *élémentaire* d'où sortira la chironomie grégorienne entière ; celle-ci n'en sera qu'un développement.

§ 2. — L'ondulation rythmique *simple*.

RYTHME SIMPLE.

1146. — Le *rythme simple* se compose d'une seule arsis et d'une seule thésis.

Le *rythme simple*, réduit à ses plus minimes éléments, constitue le rythme élémentaire dont nous venons de parler : *arsis* d'un temps (♪), *thésis* d'un temps (♪).

Mais chacune de ces parties peut recevoir un développement :

1147. — *a)* Développement de *l'arsis :*

Rythme et chironomie élémentaires. *A*

Dé- us

» simples. *B*

Dé- us

» » *C*

Dó- mi- nus

Rythme et chironomie simples. D

» » E



Fig. 593.

Lignes *B, C, D.* — *Arsis* de deux temps simples, ou d'un temps composé binaire ; l'*intensité*, avec la liberté qui la caractérise, se place sur le premier temps de l'arsis en *B* et *C*, et sur le deuxième temps en *D*. Comme il a été dit plus haut, le *plein* de la courbe arsique signale cette différence.

Ligne *E.* — Arsis de trois temps simples, ou d'un temps composé ternaire.

1148. — *b)* Développement de la *thésis :*

Rythme et chironomie simples. A

» » B



Fig. 594.

Ligne *A.* — Arsis unaire, thésis binaire ;

Ligne *B.* — Arsis unaire, thésis ternaire.

On sait que ces cadences *féminines* ne sont pas conclusives, parce que la dernière note n'est pas ictique (1).

1149. — *c)* Développement à la fois de l'*arsis* et de la *thésis :*

Rythme et chironomie simples. A

» » B



Fig. 595.

(1) *N. M. G.*, t. I, p. 78, n° 132.

Ligne *A*. — Arsis binaire, thésis binaire;
Ligne *B*. — Arsis ternaire, thésis ternaire.

1150. — On peut voir le schéma complet de tous les rythmes simples dans le Premier volume de cet ouvrage, p. 91. Il résulte de ce schéma que le plus petit rythme simple comprend deux unités (c'est ce que nous avons appelé le rythme *élémentaire)*, et le plus grand, six unités, comme ci-dessus, fig. 595, ligne *B*.

En somme, dans tous ces cas, il n'y a qu'une seule *ondulation* plus ou moins développée; c'est l'ondulation élémentaire primitive, qui s'élargit selon le besoin, pour se conformer à l'ampleur de la mélodie et du rythme.

§ 3. — L'ondulation rythmique et la mélodie.

Trois sortes de chironomies ondulantes relativement à l'ordre mélodique :

1151. — *a) Ondulation descendante.* — Jusqu'ici, tous les exemples proposés ont une marche mélodique *descendante.* Nous voulions, par là, obtenir une concordance complète, parfaite entre d'une part, la mélodie naturelle du mot latin isolé, descendante;
la mélodie proprement dite, également descendante;
le rythme du mot, élan fort, touchement faible;
et, d'autre part, la chironomie.

De fait, dans tous les cas, ce résultat est atteint parfaitement.

1152. — *b) Ondulation montante.* — Il n'en est pas toujours ainsi dans les chants grégoriens. Nous avons parlé ci-dessus de conflits entre le texte et la mélodie; en voici un qui se présente très fréquemment : nous voulons parler du *renversement mélodique des mots.*

Ainsi le mot *Láuda*, si on le chante conformément à sa mélodie naturelle, devra avoir la syllabe accentuée *(accentus acutus)* plus élevée que la seconde ; par exemple (peu importe l'intervalle entre les deux notes) :

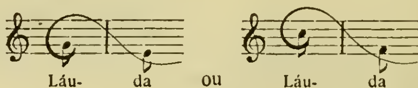


Fig. 596.

Or, dans le *Láuda Sion*, nous chantons :



Fig. 597.

En conséquence, l'accent du mot perd son *acuité;* doit-il conserver son caractère *intensif?*

Sans aucun doute; car, *ordinairement*, nous le savons, un léger *renversement mélodique* n'entraîne pas le renversement *dynamique.*

De tels rythmes, de telles mélodies, placés au centre des phrases, dans le grand rythme, peuvent recevoir parfois des modifications intensives; mais il s'agit ici de poser la règle générale du rythme simple et des mots isolés. Cette réserve faite, nous passons outre.

Dans le cas précédent, *la mélodie et la chironomie* sont dites *montantes.*

1153. — *c) Ondulation plane.* — La mélodie peut aussi se tenir sur une même corde récitative, *recto tono.* Alors la chironomie sera dite *plane;* ici encore l'intensité conserve tous ses droits :



Fig. 598.

ARTICLE 2. — LA CHIRONOMIE COMPOSÉE

RYTHME COMPOSÉ.

1154. — Mais la figuration, linéaire ou manuelle, des rythmes *simples* n'est qu'un début; il faut arriver à retracer, sur le papier et dans l'espace, les rythmes *composés*, depuis les plus courts, jusqu'aux plus développés, jusqu'aux plus capricieux.

N'oublions pas que la chironomie doit figurer le rythme dans sa plénitude, dans ses nuances les plus délicates, dans sa perfection *idéale.*

1155. — Le directeur d'un chœur grégorien dispose de trois formes de chironomie composée :

1° la chironomie *ondulante*, dans le cas de rythme ondulant continu,

2° la chironomie *juxtaposée*, dans le cas de rythme composé par juxtaposition,

3° la chironomie *contractée*, dans le cas de rythme composé par fusion.

Ces trois chironomies feront chacune l'objet d'un paragraphe.

§ 1. — Chironomie composée *ondulante*.

RYTHME ONDULANT CONTINU.

1156. — Le premier problème est, ce nous semble, de trouver un *principe unifiant* qui agglutine les uns aux autres les rythmes simples, pour en composer incises, phrases et périodes.

Or rien n'est plus *unifiant* que l'*ondulation rythmique* elle-même, que le rythme ondulant.

1157. — Voyez les vagues de la mer par un temps calme, au large surtout : elles se soulèvent, s'abaissent et se succèdent majestueusement sans aucune solution de continuité ; pas d'arrêt, pas de division, pas de replis sur elles-mêmes, pas de nœuds. Là même où, après le soulèvement des ondes s'achève leur retombée, là, commence leur relèvement, et ainsi de suite, presque à l'infini. C'est dans une succession animée, vivante, l'unité la plus intime, d'abord entre les deux parties d'une même ondulation, élévation et dépression (arsis et thésis) ; puis entre les diverses ondulations elles-mêmes qui se succèdent sans interruption. Parfois une vague plus large, plus gonflée, plus longue, s'étalera sous vos yeux, mais toujours sans briser le bercement général, continu, des ondes.

Belle image du rythme grégorien et de l'unité de toutes ses parties.

1158. — Dès lors, rien de plus simple et de plus facile que d'imiter les ondulations gracieuses de la mer, pour figurer les ondulations non moins gracieuses, mais plus variées, des mélodies grégoriennes.

Il suffit de *réunir l'une à l'autre plusieurs ondulations élémentaires ou simples,* pour obtenir un *rythme composé* purement ondulant.

Cette ondulation continue peut être elle-même descendante, montante ou plane.

1159. — Voici d'abord des ondulations *descendantes :*

1160. — Rythme ondulant composé : deux ondulations élémentaires et une ondulation simple :

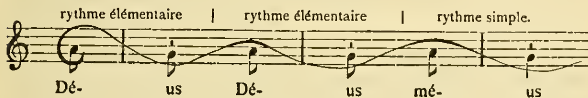


Fig. 599.

1161. — Rythme ondulant composé : deux ondulations simples et une ondulation élémentaire :



Fig. 600.

1162. — Rythme ondulant composé : deux ondulations simples et trois ondulations élémentaires :



Fig. 601.

L'ondulation *descendante* s'adapte à merveille à ces sortes de mélodies descendantes : il semble même impossible de faire autrement.

On remarquera, dans l'exemple précédent, l'arsis développée de trois temps au début de l'incise. On voit, par là, comment les rythmes *simples* peuvent s'unir aux rythmes *élémentaires.*

1163. — Rythme composé : trois ondulations élémentaires, et une ondulation simple :

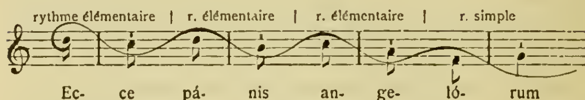


Fig. 602.

1164. — Rythme composé : deux ondulations simples, une élémentaire :

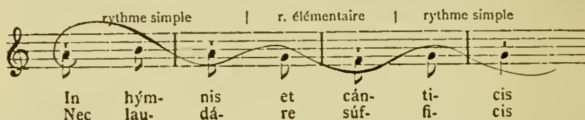


Fig. 603.

Les exemples de ce genre peuvent être multipliés.

1165. — La chironomie ondulante peut aussi être employée avantageusement dans les mélodies *montantes* :

1166. — Rythme composé de deux ondulations :



Fig. 604.

1167. — Rythme composé de trois ondulations :

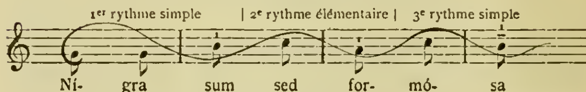


Fig. 605.

1168. — Souvent les ondulations *montantes* et *descendantes* se succèdent agréablement.

En voici un exemple, rythme composé de cinq ondulations :

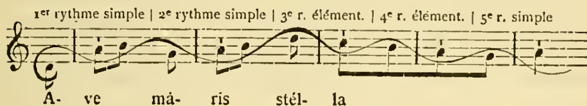


Fig. 606.

Total : cinq rythmes distincts, fondus dans une parfaite unité rythmique, au moyen d'une ondulation continue, depuis la première note jusqu'à la dernière.

La main s'élèvera en arsis sur la première syllabe *A* et retombera doucement en thésis, malgré le renversement mélodique, sur la syllabe *ve;* de même pour les mots suivants.

1169. — Un exemple d'ondulation *plane* puis *descendante*. Rythme composé : neuf ondulations variées :

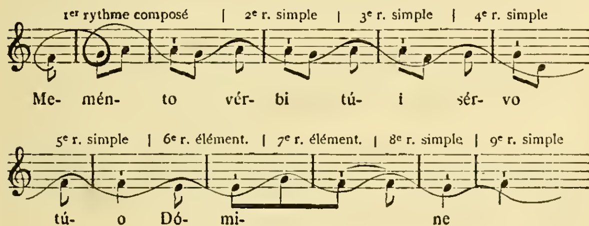


Fig. 607.

1170. — Un dernier exemple d'ondulation *plane*. Rythme composé : six ondulations :

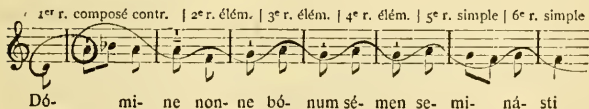


Fig. 608.

1171. — Avant d'aller plus loin, il importe de remarquer qu'il ne faut pas s'en tenir à ces analyses minuscules, microscopiques,

auxquelles nous venons de soumettre ces mélodies; travail de bureau, plus que de pratique! elles nous font pénétrer jusque dans les plus profondes assises du rythme, et c'est bon; mais, de grâce, n'en restez pas là; dès qu'il s'agit de pratique, revenez vite à la synthèse, comme vous y invite l'ondulation chironomique elle-même.

Alors, toutes ces menues divisions rythmiques, très réelles certes, doivent s'estomper, s'atténuer, enveloppées qu'elles sont dans la grande unité rythmique de l'incise et de la phrase.

La ligne mélodique est-elle montante? que le rythme s'élance d'un seul jet jusqu'au sommet, soutenu par une intensité croissante, bien distribuée sur tout le cours de l'incise.

Est-elle descendante? que la ligne rythmique, à peine ondulante, glisse alors doucement vers son déclin et son repos, à la faveur de la dégradation insensible et continue des couleurs intensives.

Bref, tous les détails sont oubliés; seul reste le grand rythme, et c'est assez; le but est atteint.

§ 2. — Chironomie composée *juxtaposée.*

RYTHME COMPOSÉ PAR JUXTAPOSITION.

1172. — Nous venons de voir que le geste purement ondulant est très souvent suffisant pour figurer le rythme de certaines incises : il est léger, gracieux, fluide et possède quelque chose de l'immatérialité de la musique elle-même.

Mais les ondes oratoires et musicales, ou même les ondes généralement tranquilles du rythme grégorien, n'ont pas toujours la continuité majestueuse des vagues de la mer, auxquelles nous les avons comparées.

a) Souvent le *sens littéraire* ou le *sens musical* divisent ces ondes en mots, incises, phrases, périodes, qui exigent des pauses, des arrêts, des reprises, etc.;

b) la *mélodie* les soulève, les abaisse, les ramène, selon ces caprices, dans une extrême variété de mouvements, parfois assez inattendus;

c) le *rythme* très variable, lui aussi, ménage à chaque pas des surprises;

d) l'*intensité* s'étend, s'étale à son aise, sans régularité sur tout le cours de la phrase...

En un mot, tous les ordres sont appelés, je ne dis pas à troubler, mais à modifier leur cours ; à les ordonner librement, avec intelligence, en conformité avec la pensée, l'âme, le cœur du compositeur et de l'exécutant.

1173. — De là, la nécessité, ou du moins la possibilité de recourir à des gestes variés, souples, propres à représenter tous ces éléments vivants que le seul rythme ondulant ne parvient pas toujours à figurer. Quels sont ces gestes ?

Il y en a de deux sortes : l'*arsis recourbée* qui traduit la *juxtaposition* des rythmes, et l'*arsis contractée*, qui exprime leur *fusion*.

1174. — Toutefois, malgré l'intérêt de ces gestes nouveaux, il reste vrai de dire que l'*ondulation rythmique* demeure, par elle-même, le moyen le plus efficace et le plus naturel de l'union des incises et des membres : les gestes nouveaux ne la détruisent pas ; dissimulée, voilée, elle reste à leur base. Ces gestes, en effet, ne sont que des modifications légères, introduites dans l'ondulation rythmique elle-même, afin de la perfectionner et de la rendre apte à figurer, d'une manière adéquate, jusqu'aux plus délicats mouvements du rythme grégorien.

Etudions d'abord la chironomie juxtaposée qui, avec son arsis recourbée, correspond au rythme *composé par juxtaposition*, tel que nous l'avons défini dans la 1re partie de cet ouvrage, nos 143-144.

A) Juxtaposition de plusieurs rythmes simples ondulés.

Procédons par exemples.

1175. — *Agnus III.* — Rythme composé de deux rythmes simples juxtaposés :

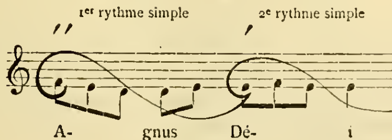


Fig. 609.

Ces deux mots sont rythmés et dessinés régulièrement, comme ils le seraient isolément. Chacun d'eux forme un rythme simple : il suffit, pour obtenir un rythme composé, de les juxtaposer étroitement dans la notation et dans l'exécution; deux ondulations simples suffisent.

1176. — On demandera comment se fait l'union de ces deux rythmes *juxtaposés.*

A la vérité, ce n'est plus seulement la *continuité de la ligne ondulante* qui représente la liaison ; il y a d'autres principes d'union qui la remplacent en certains cas, et qui trouvent précisément ici leur application.

L'union intime des deux rythmes simples est produite :

a) par le *sens du texte : Agnus Dei ;*

b) par le *sens musical,* il suffit de chanter ces deux rythmes pour le sentir;

c) par le mouvement *rythmique : arsis, thésis*, deux fois répété sans arrêt ;

d) par le *groupe féminin, gnus*, qui appelle une suite ;

e) par la nuance *d'intensité* qui enveloppe étroitement les deux rythmes : le premier mot, *Agnus,* est plus fort que le second, *Dei;*

f) enfin, par la ligne et le geste chironomiques qui figurent et enlacent avec bonheur les deux rythmes, les deux mots.

1177. — Mais, ici, on nous arrête et on nous dit :

Soit ; cependant, si nous en croyons l'enseignement donné dans les pages précédentes, ces deux mots-rythmes ne seraient-ils pas liés plus intimement encore, si une *ondulation unique* les enlaçait l'un à l'autre comme dans les exemples précédents? Ainsi :



Fig. 610.

Réponse : Peut-être ! Toutefois, il y a, dans cette dernière chironomie linéaire et manuelle, une nuance de la mélodie et du texte qui est moins clairement exprimée.

Examinons de plus près la mélodie.

Aussitôt après la première thésis *gnus*,

a) la *mélodie* monte du *ré* au *mi ;*

b) l'*élan* de l'accent tonique du mot *Déi* s'impose doucement, mais nettement;

c) de même, l'*intensité* de cet accent ;

d) il résulte de tout cet ensemble que l'élan, l'arsis mélodique, verbale et rythmique enlève et renforce cette syllabe accentuée.

Or toutes ces *montées*, tous ces élans correspondent, dans l'*ondulation unique pure* que l'on nous propose, à un geste d'*abaissement* sur la syllabe *Dé* de *Déi :* il semble donc que l'accord n'est pas complet entre le geste et la réalité mélodique.

Nous l'avons dit : le geste chironomique doit signaler autant que possible toutes les nuances de la mélodie; or, sur le mot *Déi*, il y a bien certainement une discrète reprise de la mélodie et du rythme.

Le geste le plus propre à figurer ce délicat phénomène est, sans contredit, l'*arsis recourbée* tracée dans notre premier exemple, *fig. 609.* Ce geste chironomique a l'avantage de correspondre à la fois

à l'*arsis* de la mélodie,
à l'*arsis* du mot,
à l'*intensité* de l'accent,
à l'*arsis* du rythme;

il en résulte un accord parfait entre tous les ordres; c'est vraiment là, semble-t-il, le geste idéal pour cette incise :



Fig. 611.

Voilà bien deux rythmes juxtaposés, et étroitement unis entre eux.

1178. — On voudra bien d'ailleurs ne pas considérer ces deux manières de diriger comme deux rythmes différents : ce ne sont que deux manières différentes d'analyser un même rythme-incise.

Le geste ou l'étiquette rythmique que nous attribuons à chacune de ces analyses ne modifie pas le rythme, qui reste foncièrement le même.

1179. — *Sanctus X.* — Rythme composé : trois rythmes simples juxtaposés :

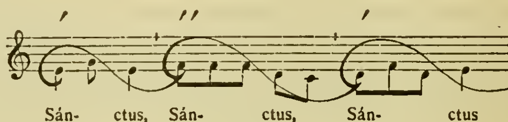


Fig. 612.

Point n'est besoin de commentaire, après les explications fournies à propos de l'exemple précédent. On remarquera seulement l'accent principal placé au centre de cette petite incise.

1180. — Ant. *Ecce nomen.* — Rythme composé : trois rythmes simples juxtaposés :

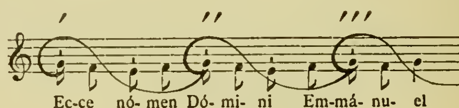


Fig. 613.

La chironomie dessinée est la plus naturelle pour ce début d'antienne : elle est indiquée clairement par la mélodie et par le texte.

L'accroissement d'intensité, indiqué de rythme en rythme, est libre ; cependant la suite de la mélodie qui sera donnée plus loin justifiera, croyons-nous, l'intensité marquée ci-dessus.

1181. — *Agnus X.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :



Fig. 614.

1182. — Cet exemple nous amène à exposer certains cas particuliers qui présentent des difficultés.

Souvent la mélodie s'affranchit de la forme naturelle des mots, au moyen de *renversements mélodiques*. Ce fait soulève de petits problèmes rythmiques qu'il faut résoudre.

Ici, l'accent tonique, mélodique et intensif, du mot *Agnus* se reflète fidèlement dans la mélodie par une élévation et une intensité. Le plein de la ligne chironomique correspond à cet accent.

Ce mot est rythmé comme il le serait dans le langage ordinaire : *arsis* sur l'accent, *thésis* sur la syllabe finale.

Enfin la chironomie reproduit par son geste cette allure naturelle du mot : tous les éléments, accent du texte, mélodie, intensité se rencontrent dans une parfaite harmonie. Il n'en sera pas toujours ainsi.

Déjà, dans cette incise elle-même, on pourrait peut-être relever un léger accroc à cette harmonie. En effet, l'accent tonique de *Déi* est plus bas, mélodiquement, que la dernière syllabe *i*; il y a donc léger renversement mélodique; mais le podatus de *Dé*, qui permet de passer à l'unisson d'une syllabe à l'autre, voile si heureusement cette liberté musicale qu'on s'aperçoit à peine de ce renversement.

En voici un beaucoup plus caractérisé, dans l'exemple suivant.

1183. — *Agnus XI.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :



Fig. 615.

Encore deux rythmes simples unis par *juxtaposition*.

Le mot *Agnus* est l'objet d'un *renversement mélodique* très net : la deuxième syllabe est plus élevée que la syllabe accentuée.

Ce renversement *mélodique* n'entraîne pas un renversement *d'intensité* : l'accent *A* doit rester plus fort que la dernière syllabe, surtout que la première note du *podatus (sol-la)* sur lequel celle-ci se pose.

Il s'ensuit que le geste chironomique — écrit sur le papier ou décrit dans l'espace — sera d'accord avec l'interprétation *dyna-*

mique, si la main, après avoir tracé une *arsis* sur la syllabe accentuée, s'abaisse et se repose doucement en *thésis* sur la finale *gnus (sol-la)* du même mot.

La première note du podatus *(sol-la)* sera donc faible; libre ensuite au chantre de préparer l'accent principal de l'incise par un délicat *crescendo* sur la seconde note du *podatus;* c'est ce qu'indique le léger renforcement du dessin chironomique avant cet accent. Notons que l'accent principal *Dé*, ainsi préparé, doit être lui aussi donné doucement, sans aucune dureté.

1184. — *Sanctus IX.* — Rythme composé : deux rythmes simples juxtaposés :

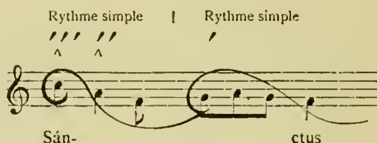


Fig. 616.

On remarquera l'*arsis* du second rythme simple qui s'appuie sur un groupe mélodique, doucement exprimé. Ici l'*arsis*, quoique *recourbée*, est plutôt *mélodique* et *rythmique* qu'*intensive;* aussi la reprise sur ce torculus devra-t-elle être très discrète. Bien plus, un diminuendo continu, même sur ce *torculus*, ne serait pas à dédaigner; dans ce cas, il faudrait recourir à la chironomie *purement ondulante descendante* jusqu'à la fin de l'incise. Nous aurions alors un seul *rythme composé ondulant :*



Fig. 617

C'est pour avoir l'occasion de proclamer la liberté d'interprétation dans une foule de cas analogues, que nous avons choisi cet exemple.

B) Juxtaposition de rythmes simples et de rythmes composés.

1185. — *Agnus IV.* — Rythme composé par juxtaposition :



Fig. 618.

Tout ce qui a été dit dans le paragraphe précédent s'applique à la lettre aux exemples de celui-ci. Il n'y a de nouveau, dans cet exemple, que le deuxième rythme, qui est *composé d'une arsis* et de *deux thésis ondulantes.*

1186. — *Agnus VII.* — Rythme composé par juxtaposition :

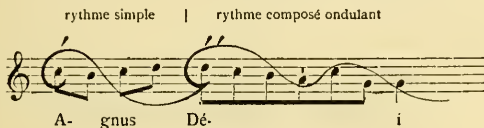


Fig. 619.

A remarquer seulement la *thésis* ondulante ternaire *(la ut sol)* qui se relève en *arsis,* dès la deuxième note, à cause de l'élévation de cette note, *ut.*

Rien n'empêche cependant de figurer la même mélodie avec ondulation arsique sur la troisième note :



Fig. 620.

En règle générale : un groupe *thétique ondulant* de trois notes, suivi d'une autre *thésis,* réclame le relèvement de la main dès la deuxième note, si cette note est la plus élevée des trois, ou si cette note, en chant syllabique, correspond à un accent tonique.

C'est pourquoi nous préférons la première chironomie proposée.

1187. — *Agnus VI.* — Rythme composé par juxtaposition :

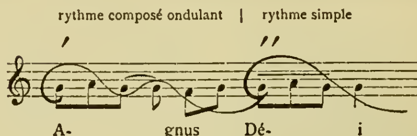


Fig. 621.

Aucune observation à faire : tout est clair.

1188. — *Sanctus VII.* — Rythme composé par juxtaposition :

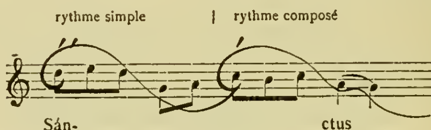


Fig. 622.

ARTICLE 3. — CHIRONOMIE CONTRACTÉE.

RYTHME COMPOSÉ PAR FUSION.

1189. — Un troisième signe chironomique est nécessaire pour indiquer certains effets rythmiques, mélodiques et intensifs, plus vigoureux encore que les précédents; nous l'appelons *arsis contractée*. Elle convient spécialement aux rythmes composés *par fusion*, tels que nous les avons définis aux nos 137-142 de notre Premier volume.

1190. — En voici un exemple; rythme composé : deux rythmes simples contractés :

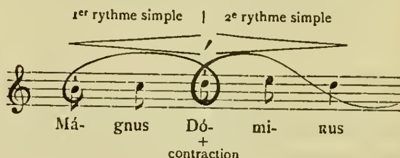


Fig. 623.

La *contraction des deux rythmes* s'opère sur la syllabe *Dó*, à la retombée du premier rythme, et au départ du second. La même note *ré* sert de *thésis* au premier rythme et d'*arsis* au second rythme : il y a jonction, fusion, entrelacement, croisement, soudure, contraction — choisissez le mot que vous voudrez — des deux rythmes sur cette note.

En voici l'analyse détaillée :

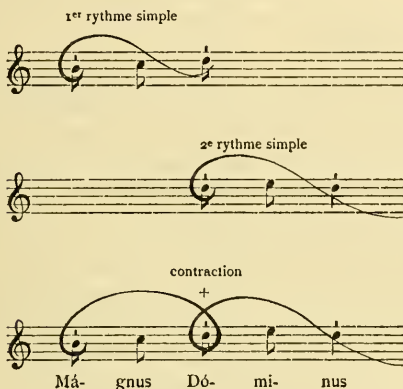


Fig. 624.

La syllabe *Dó* est accentuée plus fortement que la première syllabe de *Mágnus ;* cet accroissement d'intensité, correspondant à une montée mélodique et à un élan rythmique, est indiqué précisément par la vigoureuse reprise du mouvement chironomique sur cette syllabe *Dó*, par l'*arsis contractée.*

1191. — En règle générale : la *contraction chironomique* trouve son emploi légitime sur une *arsis* bien caractérisée, correspondant :

a) soit à une syllabe accentuée, forte, montante,

b) soit à une note ou un groupe montant, mélodiquement accentué.

Autrement dit, la jonction des rythmes *par contraction* convient dans les montées mélodiques, là où se place l'accent tonique ou l'accent mélodique.

Encore faut-il observer que l'*arsis contractee* ne doit pas faire exagérer l'intensité de l'accent. Celui-ci est ordinairement le sommet d'une *courbe* intensive, comme dans l'exemple précédent : l'accent *Dó* est préparé par la montée mélodique de *Mágnus*, montée qui se poursuit encore avant de retomber sur la finale du mot et de la mélodie. Rappelons qu'en règle générale on doit éviter sur l'accent la dureté, la surprise, l'éclat de la force (1).

On comprend, par là même, que la valeur de l'intensité propre à la *courbe contractée* est extrêmement variable ; elle dépend de sa place dans la phrase.

1192. — Bien entendu, il ne faut pas confondre la *contraction* avec la simple *arsis recourbée*, qui se présente au début de presque tous les rythmes ondulants, simples ou composés. Cette *arsis recourbée* n'est pas de même nature que l'*arsis contractée.* L'arsis *recourbée* suit toujours une ondulation thétique, au début d'un nouveau rythme composé ; tandis que l'arsis *contractée* se trouve toujours dans une progression arsique.

Il peut même arriver que l'*arsis recourbée* concorde avec un temps de silence, au début des incises. En voici un exemple ; la boucle du premier rythme n'est là que pour lancer la phrase :

1193. — Rythme composé, avec deux contractions :

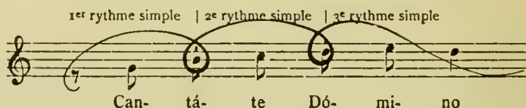


Fig. 625.

1194. — Mais, dira-t-on, pourquoi ne pas faire usage, dans ce dernier exemple, de la chironomie *ondulante pure*, comme vous l'avez fait ci-dessus pour l'intonation :

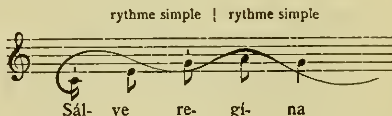


Fig. 626.

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, n° 293.

Nous aurions ainsi un rythme composé ondulant :



Fig. 627.

1195. — La raison est très simple : *l'accentuation tonique* des deux textes est totalement différente.

La chironomie ci-dessus employée pour le *Salve regína* est parfaite. Pourquoi?

Parce que la ligne ondulante, après son premier élan, retombe doucement, en *thésis*, sur la syllabe *re* faible, atone, puis remonte aussitôt, en *arsis* forte, sur la syllabe *gí*, accentuée. La chironomie employée figure donc et suit très exactement la ligne mélodique, rythmique, intensive de cette incise, jusque dans ses moindres détails, sans que l'unité et l'harmonie de la phrase aient à en souffrir, bien au contraire.

1196. — Empressons-nous de dire qu'une chironomie différente *pourrait* être choisie, si le texte était le suivant : *Salve Dómina*, à cause du déplacement de l'accent tonique; *une bonne chironomie doit pouvoir figurer ces deux cas*. De fait, nous rythmons ainsi ce nouveau texte :

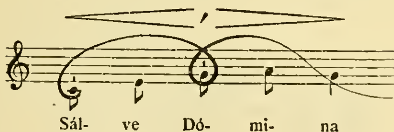


Fig. 628.

La chironomie *contractée*, ou bouclée, comme on voudra, est ici pratiquement *préférable*. Chaque contour, chaque *plein*, chaque *délié* de la ligne épouse étroitement tous les mouvements de la mélodie, du rythme et de l'intensité; n'est-ce pas là l'*idéal* que nous cherchons, surtout au *point de vue de la direction*, de *l'entraînement du chœur?*

1197. — Il en est de même pour notre incise :

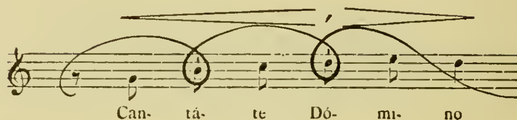


Fig. 629.

Pourquoi ?

1° Parce que la rencontre de l'ictus rythmique et de l'accent tonique sur la même syllabe réclame un geste plus énergique qu'une simple *thésis :* c'est précisément le caractère de l'*arsis contractée ;*

2° parce que le mot *Cantáte* est ici privé de sa thésis naturelle et que les deux dernières syllabes ne forment qu'un seul temps binaire, rythmiquement indécomposable; or, *l'unique arsis contractée* qui les réunit est merveilleusement adaptée à ce but;

3° enfin, les deux premières syllabes du mot *Dómino* forment également un seul temps binaire; l'*arsis contractée* qui les enveloppe les réunit ici encore dans un même élan, dans un même effort. D'ailleurs, ce mot reçoit ainsi, grâce à la contraction, son rythme naturel. Il y a donc, dans ce cas, *rythme composé par fusion.*

1198. — *Agnus XVIII.* — Rythme contracté :



Fig. 630.

Deux rythmes simples réunis par *contraction.*

Les observations données ci-dessus à l'occasion de l'ex. *Magnus Dóminus,* n° 1190, s'appliquent exactement à ce nouvel exemple et aux suivants.

1199. — *Sanctus VII.* — Rythme composé par contraction d'un rythme simple et d'un rythme composé :



Fig. 631.

1200. — *Agnus VII.* — Rythme composé :

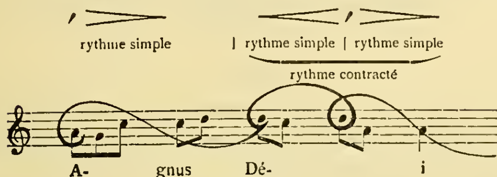


Fig. 632.

Trois rythmes simples : le premier sur *Agnus :* renversement mélodique; la deuxième syllabe est plus élevée que la première, mais si peu, que l'intensité conserve ses droits; en conséquence, *arsis* forte sur la première syllabe, *thésis* faible sur la deuxième.

Le deuxième rythme sur la syllabe *Dé :* première clivis, *ré-ut*, *arsis recourbée ;* deuxième clivis, *ré-la*, sert de *thésis* à l'arsis précédente, mais est relancée aussitôt et transformée, par *contraction*, en élan du troisième rythme.

On suppose dans cette exécution que l'*accent principal* de cette incise est placé sur la clivis *ré-la*. Mais le directeur du chant a toute liberté pour le faire concorder avec l'accent tonique de *Déi*, première clivis; il pourrait alors se contenter, sur *Déi*, d'un rythme *purement ondulant*, ce qui donnerait :

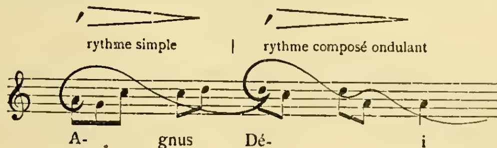


Fig. 633.

Le résultat pratique est loin d'être mauvais.

Mais laissons toute liberté.

1201. — *Agnus XI.* — Rythme composé :

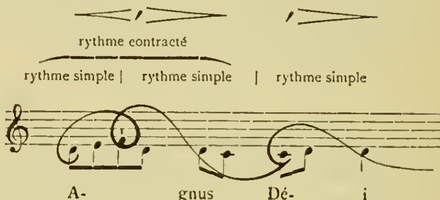


Fig. 634.

Double *arsis* sur la première syllabe ; la seconde *arsis* est *contractée*, parce que la note *fa* correspond à l'accent (mélodique et intensif) principal de cette incise.

Quant au troisième rythme simple *Déi*, une très légère reprise d'intensité est permise sur l'accent.

1202. — *Sanctus II.* — Rythme composé :

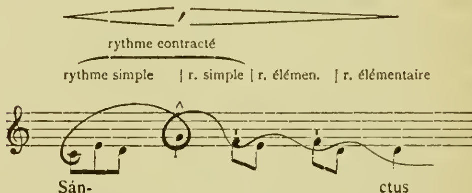


Fig. 635.

L'analyse poussée jusque dans ses plus infimes particularités révèle quatre rythmes. Le premier, simple : torculus *ut-mi-ré* arsique.

Le deuxième, simple : même *sol*, *thésis* et *arsis ;* contraction sur cette note. Cette contraction est commandée par l'accent mélodique fait sur ce *sol.*

La suite se déroule en deux rythmes élémentaires simplement ondulants.

Autre exécution, autre rythme appliqué à cette même incise :

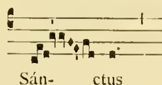


Fig. 636.

ce qui peut être traduit et rythmé en notation musicale :



Fig. 637.

Répercussion des deux *sol*, et *contraction* sur le premier. Cette interprétation a nos préférences; on peut choisir.

1203. — *Sanctus III.* — Rythme composé :

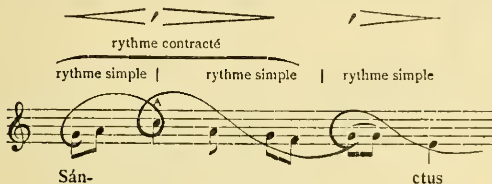


Fig. 638.

L'accent mélodique sur l'*ut* appelle la contraction.

La légère *arsis*, dessinée sur les deux *sol* du dernier rythme, indique une douce montée et reprise de la mélodie et du rythme, accompagnée d'un délicat *crescendo.*

Celui qui voudrait chanter *piano* ces deux notes et continuer le *decrescendo* est bien libre ; on aurait alors cette chironomie :



Fig. 639.

1204. — Deux *contractions* peuvent se suivre sans inconvénient (cf. ci-dessus *Cantáte Dómino, fig. 625*).

On les trouve dans les deux incises suivantes, empruntées à l'antienne *Ecce nomen Dómini*, rythmée plus haut :

rythme contracté

rythme simple | r. simp. | rythme composé ondulant

Quod an- nun- ti- á- tum est per Gá- bri- el...
Per Ma- rí- am Vir- gi- nem est ná- tus Rex

Fig. 640.

On peut appliquer à ce nouvel exemple les explications données précédemment. D'ailleurs la chironomie est assez éloquente pour indiquer la place des *contractions* et l'intensité croissante qui les caractérise.

1205. — Encore une incise avec deux contractions, extraite du *Gloria VIII (de Angelis)* :

bó- nae vo- lun- tá- tis.
mi- se- ré- re nó- bis.

Fig. 641.

1206. — Un dernier exemple du même genre, emprunté au *Sanctus IX* :

Sán- ctus

Fig. 642.

Nous laissons le lecteur faire lui-même l'analyse de ces deux exemples, comme de ceux qui vont suivre.

1207. — Il n'est pas rare de rencontrer une suite de trois ou même quatre arsis *contractées :*

Trois arsis contractées *(Sanctus XV)* :

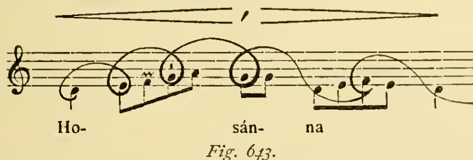


Fig. 643.

Quatre arsis contractées (Grad. *Invéni*) :



Fig. 644.

1208. — Telles sont les chironomies fondamentales composées, simples développements de l'ondulation primitive. Elles suffisent à la direction des chœurs, et le maître de chapelle n'aura qu'à les combiner pour traduire avec fidélité les nuances les plus variées des mélodies qu'il voudra interpréter.

1209. — Point n'est besoin d'ailleurs de mélodies développées pour qu'immédiatement le geste chironomique s'impose. La plus légère inflexion mélodique suffit :



Fig. 645.

Bien plus, dans la simple récitation *recto tono* du latin, lorsqu'elle est tranquille et bien cadencée, et que rien n'empêche les ictus de s'installer à leur place normale (1), le simple jeu des

(1) Cf. ci-dessus, ch. VI, pages 256-274; ch. VIII, p. 325 et suiv.

accents dactyliques succédant à des finales de mots relance suffisamment le rythme pour justifier une nouvelle arsis *recourbée :*

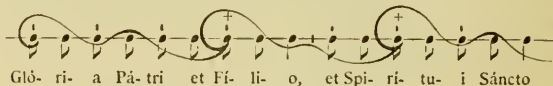


Fig. 646.

C'est de l'application de tous ces principes qu'il nous reste à parler au chapitre suivant.

1210. — Mais nous ne pouvons pas taire combien nous gémissons, en traitant un sujet destiné, en somme, à révéler la beauté, la vie de nos célestes mélodies, de n'avoir à notre disposition qu'un papier, et, sur ce papier, que des lignes ondulées, courbes, froides, muettes, disons le mot, mortes, quand, pour en faire comprendre les qualités artistiques, il aurait fallu *l'action*, et l'action en face d'un chœur bien formé, souple, sensible, disposé à obéir aux plus légères indications, et à se laisser entraîner.

C'est alors seulement qu'apparaît l'utilité, la valeur bienfaisante de ces gestes : dans la chaleur de l'action ils s'animent, se déroulent dans l'espace, s'élancent, s'abaissent, s'illuminent et illuminent; devenus parlants et éloquents, ils exercent sur le chœur un pouvoir magique qui le discipline, l'entraîne, le soulève, le mène et le ramène au gré du chef. A peine reconnaît-on ces gestes, tant ils sont transformés par l'art du directeur : ils sont toujours *trois :* l'*ondulé*, le *recourbé*, le *contracté ;* on en dirait mille! Car aucun d'eux ne se ressemble entièrement : incisifs ou traînants, anguleux ou arrondis, brefs ou amples, doux ou énergiques, calmes ou agités, bondissants ou ondulants, triomphants ou atterrés, ils s'adaptent avec une exactitude scrupuleuse aux moindres nuances des cantilènes; ils en dépeignent avec amour toutes les expressions : prières, supplications, contritions, adorations, actions de grâces; ils se calquent sur la mélodie, sans s'en écarter jamais. Telle une liane flexible s'enroule autour de l'arbre, son support, en suit tous les contours avec une gracieuse aisance, en arrondit les angles, en tempère la rigidité, et contribue ainsi, pour sa part, à sa grâce et à sa beauté.

CHAPITRE XIV.

LA CHIRONOMIE GRÉGORIENNE (Suite).

APPLICATION DES PRINCIPES.

ARTICLE I. — MÉLODIES TYPES AVEC TEXTES DIFFÉRENTS.

1211. — Abordons une question très délicate, très difficile à régler.

Lorsqu'une *même mélodie* s'adapte à des *textes différents* d'accentuation, d'intensité, de longueur, quelle *chironomie* doit être employée pour chacun de ces textes?

Une réponse absolue, unique, ne peut être donnée; car les cas varient presque à l'infini.

1212. — D'abord, est-il bien nécessaire de varier la chironomie?

Il faut répondre affirmativement, si l'on s'en tient au principe général que la chironomie doit être une reproduction fidèle du rythme de la mélodie et de ses nuances les plus délicates.

Mais, il faut bien l'avouer, l'application de cet excellent principe est rendue difficile par le fait que, dans de nombreux cas, plusieurs interprétations d'une même pièce, surtout avec des textes variés, peuvent être proposées, selon que l'on s'attache à la marche mélodique ou à l'accentuation des paroles. Il n'est pas impossible aussi que le même directeur adopte tel jour une interprétation, et en propose une seconde un autre jour, toutes les deux également bonnes, pourvu qu'elles soient bien rendues par le chœur; et elles le seront, si son jeu chironomique varie pour chacune de ses interprétations.

Donc, sans nous perdre dans les détails, et *en laissant la plus large liberté*, il suffira de donner quelques indications générales pour guider maîtres et élèves dans les cas difficultueux. Nous ne ferons guère qu'effleurer ce vaste sujet; mais il doit être abordé, parce que cette question nous fournira l'occasion d'expliquer notre pensée avec plus de précision encore.

Nous procéderons par exemples, comme pour ce qui précède ; et nous étudierons successivement les différents cas qui peuvent se présenter.

§ 1. — Premier cas.

La chironomie ne change pas.

1213. — Malgré les changements de texte, la chironomie proprement dite — arsis et thésis — n'a pas à être modifiée, seule la *place de l'intensité* doit être changée.

1214. — Voici un premier exemple, une intonation d'antiennes du IIe mode :

1re ondulation 2e ondulation 3e ondulation

A An- cíl- la dí- xit Pé- tro

B Ma- jó- rem ca- ri- tá- tem

C Lá- pi- des pre- ti- ó- si

Fig. 647

1215. — *1re ondulation.* — On remarquera, dans la première ondulation rythmique, la modification de l'intensité; elle est requise par le déplacement de l'accent tonique : incises *A* et *B*, le plein de l'arsis correspond à l'accent tonique des mots *Ancílla* et *Majórem;* au contraire, incise *C*, ce même plein se pose sur l'accent de *Lápides.*

C'est ainsi que le rythme mélodique s'assouplit et suit tout naturellement l'accentuation de chaque texte.

1216. — Rien de plus facile, dira-t-on, que de distinguer sur le papier le plein des lignes; mais, *dans le geste*, comment traduire ce changement d'intensité?

Nous répondons : Par la fermeté ou la douceur du mouvement de la main.

Dans l'incise *C*, *Lápides*, la main *débutera* sur l'accent intensif, par un geste ferme, vigoureux, rapide, et arrondira aussitôt le mouvement arsique avec douceur.

Dans les incises *A* et *B*, elle commencera au contraire avec douceur, par une courbe largement tracée; elle montera assez vivement au sommet de la courbe en marquant fortement l'arsis avant de retomber sur la thésis.

A la description de ces gestes il faudrait joindre l'exemple; mais les directeurs expérimentés nous auront compris : ils savent que rien n'est plus expressif et plus éloquent que l'*art mimique* ou *chironomique* d'un chef de chœur habile.

1217. — *2e et 3e ondulations.* — L'intensité des deux dernières ondulations dans les mêmes exemples demeure identique malgré la différence des textes.

L'accent musical principal et l'accent tonique de cette incise se rencontrent — ex. *A* — sur la première syllabe du mot *díxit;* là, par conséquent, se pose l'accent principal, *musical et verbal.*

Dans les autres textes — ex. *B*, *C*, *cá*ritátem, *pré*tiósi, — ce même accent musical ne correspond plus qu'à des accents secondaires. Faut-il pour cela changer de place l'intensité principale, et la reporter plus loin sur les accents toniques des mêmes mots? Non, certes; ce serait, à notre avis, une faute contre la phraséologie musicale. Nous croyons qu'ici l'accent mélodique doit être conservé sur le *fa*, et que les accents secondaires des mots *cáritátem* et *prétiósi* sont élevés, de par la musique, au rang d'accents principaux, au détriment des accents toniques réguliers, que la mélodie relègue dans l'ombre, au bas de l'échelle et à la fin de la cadence; il y a donc un léger renversement d'intensité.

1218. — Le même changement d'intensité se retrouve dans ce nouvel exemple, à la première ondulation : les pleins chironomiques parlent assez par eux-mêmes pour que nous n'insistions pas :



Fig. 648.

Nous reviendrons tout à l'heure, pages 718-723, à ce timbre d'antienne, pour l'étudier plus longuement.

§ 2. — Deuxième cas.

Un changement de chironomie s'impose.

1219. — Voici deux incises de l'introït bien connu de la messe des défunts, *Requiem :*



Fig. 649.

La mélodie est exactement la même, pour les deux textes, à partir du pointillé tracé à travers les deux portées.

Incise A — Une thésis s'impose sur la clivis *la-sol*, syllabe finale du mot *dona;* il n'y a pas à hésiter.

Incise B — Au contraire une arsis s'impose sur la même clivis, chantée, cette fois, sur la syllabe tonique du mot *lúceat;* là, non plus, aucune hésitation n'est possible.

L'intensité répond, dans chaque cas, naturellement, à la valeur intensive de la syllabe forte ou faible.

On remarquera, en outre, que l'accent tonique du mot *éis (A)* correspond, en *B*, à la pénultième faible du mot *lúceat :* il y a modification d'intensité, mais non de rythme.

Des changements de chironomie s'imposent au même titre dans les mélodies suivantes ; une croix les indique. Inutile d'en développer les raisons, ils ne sont que l'application des enseignements précédents.

1220. — *Gloria X :*



Fig. 650.

1221. — *Gloria III :*



Fig. 651.

1222. — *Gloria VII :*



Fig. 652.

1223. — *Gloria XIV :*



Fig 653.

§ 3. — Troisième cas.

Les changements de chironomie tantôt s'imposent tantôt sont simplement convenables.

1224. — La souplesse de la mélodie grégorienne est telle, que les classifications que nous tentons ici sont des plus délicates. Les différents cas se plient à des combinaisons variées, selon les dispositions rythmiques et chironomiques adoptées par le chef de chœur, et ils pourraient être transférés d'une classe dans l'autre. Il faut voir ici les choses telles qu'elles sont, largement, avec une âme d'artiste et non de mathématicien.

1225. — Le type mélodique suivant est un exemple frappant de cette flexibilité, qui provient toujours de la mobilité de l'accentuation verbale :

1 2 3 4 5 6 7

A Eu- ge sér- ve bó- ne

B Vé- ni e- lé- cta mé- a

C A- it lá- tro ad la- tró- nem

D Cla- rí- fi- ca me Pá- ter

E He- ró- des i- rá- tus

F Admó- ni- ti Má- gi

Fig. 654.

1226. — Les *incises A* et *B* peuvent être réunies à cause de l'identité parfaite de l'accentuation, sauf pour la première ondulation (1-2-3).

D'abord, un rythme simple, 1-3; ensuite, le groupe binaire, 4-5, réclame une *arsis recourbée*, à cause de l'élan de l'accent tonique qui correspond à la note 4; et le podatus 6, à son tour, appelle une *arsis contractée*, conformément aux règles convenues. L'accent principal de l'incise s'appuie naturellement sur le troisième accent tonique, car dans la suite de l'antienne la mélodie continue à monter.

Nous avons signalé ci-dessus, nº 1218, l'unique différence entre ces deux exemples *A* et *B*, à l'arsis de la première ondulation rythmique, à savoir : mobilité de l'intensité, qui, sur *Euge*, coïncide avec le deuxième temps du groupe binaire, et sur *Véni* avec la première note. Ici encore, comme dans nos précédents exemples, l'intensité musicale se conforme à l'accentuation verbale, sans que la chironomie elle-même subisse de modification.

Jusqu'ici, pas de difficultés. Elles vont venir.

1227. — *Incise C* — Groupe 4-5, $\overset{4}{\textit{ad}}$ $\overset{5}{\textit{la}}$-trónem. L'accent 4 a disparu pour faire place à une syllabe atone, *ad*. Deux chironomies sont possibles :

la chironomie ondulante :

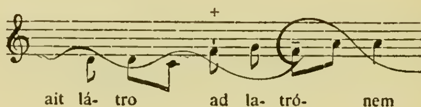


Fig. 655.

elle s'adapte heureusement à la valeur intensive de cette syllabe faible, et, par cela même, ne saurait être rejetée d'emblée.

Cependant une *arsis recourbée* sur cette même syllabe ne serait pas déplacée :



Fig. 656.

cette fois, c'est la mélodie qui l'emporterait ; elle serait l'élément déterminant de la chironomie.

Comment cela?

L'élan mélodique de cette intonation est nettement accusé dans les deux premières incises *A* et *B*, qui nous semblent typiques, vu l'union étroite, parfaite, des paroles et de la musique : la mélodie monte d'accent en accent, l'intensité croît, *Éuge sérve bóne*, et cette allure se poursuit encore dans la suite de l'antienne.

Il y a là un entraînement qui ne saurait être rompu, modifié, que par des raisons de textes sérieuses.

Or ce petit monosyllabe, *ad*, isolé, atone, sans vie rythmique, indifférent par lui-même à toute intensité, est prêt à subir toutes les influences, toutes les impressions de la mélodie, et à se modeler sur elle. Que de fois, dans la psalmodie ordinaire, ces sortes de syllabes ne sont-elles pas transformées, aux cadences, en accents toniques?

Dès lors, pourquoi dans notre incise n'en serait-il pas de même? Pour notre part, nous serions tout disposé à concéder à cette syllabe une intensité qui lui est presque imposée par un courant mélodique puissant contre lequel elle n'a rien pour résister, et, par conséquent, à lui donner une *arsis recourbée*, tout comme à un accent tonique.

Toutefois il ne faudrait pas abuser de cet entraînement mélodique pour accentuer des syllabes qui peuvent, qui doivent même résister à cette poussée. Les incises suivantes *D*, *E*, *F*, nous aideront à développer notre pensée sur ce point à mesure qu'elles se présenteront.

1228. — *Incise D.* — Cette fois, le groupe binaire 4-5 tombe sur une syllabe finale de mot, Clarífi-*ca me*, suivie d'un monosyllabe supplémentaire. Que faire? On pourrait discuter à perte de vue sur la valeur rythmique et intensive de cette syllabe *ca*, ainsi placée, et décider de la chironomie d'après les résultats de l'enquête; mais bagatelles, vraiment, qu'une telle discussion! Car la prééminence de la mélodie avec une arsis recourbée sur cette syllabe a bien son charme; comme aussi une simple et douce ondulation a bien le sien. Il faut savoir éviter la pointillerie sur ces sujets délicats, douteux, choisir promptement et passer outre; nous sommes content d'avoir l'occasion de faire cette observation. Donc ici pleine liberté. C'est dans ces cas précisément que l'ondulation, par son imprécision, rend service.

1229. — *Incise E.* — La clivis 3 qui jusqu'ici se trouvait sur une syllabe atone de diverses qualités :

syllabe finale de mot :		Eu-*ge* (3)
»	antétonique :	*e*-lécta
»	pénultième faible :	Clarí-*fi*-ca me.

s'appuie ici sur une syllabe accentuée : He-*ró*-des.

Faut-il traiter cette syllabe accentuée en arsis contractée :



Fig. 657.

Nous ne le pensons pas. Ce groupe descendant, au début de la phrase mélodique, sert d'appui solide, de thésis, de tremplin qui permet à la phrase de rebondir dans un élan très marqué. Tout accent n'est pas nécessairement une arsis. Il en sera de même pour l'exemple suivant *Admóniti*, incise *F*.

Il est bien entendu que la force, une force très discrète, lui sera attribuée; ainsi sera signalé l'accent :



Fig. 658.

Allons plus loin. Nous voici de nouveau en face du groupe 4-5, mais ici le cas est tout autre. Ce groupe est chanté sur la syllabe finale du mot *Heródes;*

cette syllabe n'est plus indifférente à toute intensité, comme la syllabe *ad*, de *ad latrónem*, incise *C;*

sa valeur n'est plus sujette à d'interminables débats, comme la syllabe *ca*, de *clarífica me*, incise *D;*

la syllabe *des*, finale de mot, a son rôle, sa personnalité dans la phrase; elle est douce, faible; il est convenable, il importe même de lui conserver sa valeur intensive, si rien ne s'y oppose; or rien ne s'y oppose absolument, et l'ondulation simple est bien propre à figurer cette interprétation verbale. S'attacher au texte est une loi qu'il ne faut pas abandonner légèrement. On chantera donc :



Fig. 659.

L'intensité, après avoir fléchi un instant sur *des*, se relèvera crescendo pour s'affirmer nettement sur l'accent de *irátus*, puis plus fermement encore sur l'accent général de toute l'antienne, *occídit*, qui suit. Ces nuances ne sont pas ici des bagatelles, elles sont l'art même et les moyens indispensables et authentiques de sa beauté.

1230. — *Incise F.* — Le groupe 3, syllabe accentuée de *admóniti* sera traité en thésis forte comme dans le cas précédent.

Groupe 4-5, une simple ondulation suffira, d'autant plus qu'elle s'appuiera sur une syllabe plus faible encore que celle de *des*, dans *Heródes*.

§ 4. — Quatrième cas.

Les changements de chironomie s'imposent selon les textes et la disposition de la mélodie.

1231. — La cadence antiphonique suivante a été étudiée plus haut, ch. x, § 1, à un point de vue spécial; la voici de nouveau. Cette fois, la question qui se pose à son sujet est celle-ci : quelle est la chironomie qui lui convient?



Fig. 660.

La réponse dépend entièrement de la manière d'arriver à cette cadence, et il y en a beaucoup; examinons quelques-unes de ces différentes manières.

1232. — 1° Si la mélodie parvient *d'en-bas* au groupe 1-2, chanté lui-même sur un *accent* tonique ou même secondaire, ce groupe recevra certainement une arsis recourbée, signe naturel de son élévation et de son intensité :

Ant. Levábit. — Le- vá- bit Dó- mi- nus sí- gnum

» Dum intráret. — prae- cé- ptor mi- se- ré- re nó-stri.

Fig. 661.

Nous ne voudrions pas cependant condamner une arsis ondulante dans ce dernier exemple, puisqu'il s'agit de signaler simplement un accent secondaire; cependant, ce serait moins bon, croyons-nous :

prae- cé- ptor mi- se- ré- re nó-stri.

Fig. 662.

1233. — 2° Si, dans les mêmes circonstances *mélodiques*, le groupe 1-2 repose sur une *finale* de mot, une arsis ondulante doit suffire, le geste indique la douceur de cette finale :

Ant. Ave Maria. — in mu- li- é- ri- bus al- le- lú- ia

» Ante me. — con- fi- té- bi- tur ómnis lingua

1 2 3 4 5

Ant. Quaérite. adji-ci- én-tur vó- bis al- le- lú- ia

» Unus ex duóbus. Si- mó- nis Pé- tri al- le- lú- ia

» Stans a dextris. spón-sam et már-ty- rem con-se- crá- vit

Fig. 663.

1234. — 3° Si, au contraire, la cadence s'embranche avec une mélodie venant *d'en haut*, le groupe 1-2 doit être thétique, même si ce groupe est appuyé sur une syllabe accentuée :

+ 1 2 3 4 5

Ant Allelúia Al- le- lú- ia al- le- lú- ia

» Inclinávit. Dó-mi- nus áu- rem sú- am mí- hi

» Joánnes autem. in vín-cu- lis ó- pe- ra Chrí- sti

» Laudáte. Lau-dá- te Dó- mi- num de caé- lis

Fig. 664.

Remarque. — On voudra bien aussi porter l'attention sur les variations de chironomie des groupes qui précèdent le pointillé;

elles sont l'application des règles précédentes, et sont toutes commandées par le texte. Inutile d'insister.

1235. — Nous serions bien tenté de formuler une exception à cette troisième règle, toujours en faveur de la liberté. Le cas se présente dans les trois incises suivantes, et il y en a d'autres :

Ant Conventióne. mí- sit é- os in ví- ne- am sú- am

» Amen dico. ac- cép- tus est in pá- tri- a sú- a

» Ancílla dixit tú- a ma- ni- fé- stum te fá- cit

Fig. 665.

A la jonction de la cadence 1-2, l'intervalle est si minime, un demi-ton, qu'on se sent porté tout naturellement à conserver à la syllabe accentuée *ví-neam* son caractère arsique d'accent.

Par contre, il ne faudrait pas admettre facilement une arsis à la même place, dans l'antienne *Hi novíssimi* ci-dessous; il vaut mieux suivre la règle 3e dans toute sa rigueur : la *thésis mélodique* 1 — une tierce mineure *sol-mi* — est trop indiquée pour la transformer en *arsis chironomique :*

pón- dus di- é- i et aé- stus.

Fig. 666.

En somme, l'exception que nous signalons ici à notre troisième règle ne s'applique que dans le cas de demi-ton; autrement, la mélodie l'emporte sur le mot.

1236. — Complétons notre pensée au sujet des trois exemples précédents, *fig. 665*.

Quand nous parlons de *liberté*, nous entendons bien que les diverses chironomies proposées soient toujours basées sur la mélodie ou sur le texte : l'arbitraire et le caprice ne doivent jamais intervenir. Dans le choix de ces chironomies, le tact, l'opportunité doivent guider le chef de chœur.

Avant tout, nous le répétons, celui-ci doit s'adapter aux nécessités actuelles de son chœur. Votre chœur chante-t-il mollement? Relevez-le vite sur *víneam* par une *arsis*, dont la vigueur sera calculée sur sa nonchalance. Chante-t-il rudement? Adoucissez son allure par une douce *thésis ondulante* sur le même mot.

Au chef de saisir ces nuances, de passer de l'une à l'autre sans pensée préconçue ; à lui de soutenir, d'exciter, de calmer s'il en est besoin ; or rien de plus efficace qu'une chironomie intelligente, variée, pour obtenir ces différents résultats.

1237. — Autre type mélodique où la liberté du compositeur s'affirme dans l'intérieur même de l'incise ; nous l'empruntons au *Sanctus XVII* :



Fig. 667.

Un bref commentaire ne sera pas inutile.

1238. — Commençons par ce qui est commun aux trois incises. Le groupe mélodique 4, tantôt ternaire, lignes *A*, *C*, tantôt binaire, ligne *B*, est toujours appuyé sur une syllabe accentuée; dans les trois cas, ce groupe sera donc à l'arsis, et la noire suivante (5) toujours à la thésis. Tout est simple.

Voyons maintenant comment la mélodie et les différents textes arrivent à ce même groupe. Sur ce point, il y a divergence.

1239. — *Incise B.* — Cette incise est, sans contredit, la plus facile à rythmer. Voyez au tableau la chironomie employée. La seule hésitation possible se présente aux groupes 1 et 2, syllabes *Be-ne.* Il faut se souvenir que ce mot *Benedíctus* est un début, puisque ce verset doit être chanté après l'élévation.

Il y a plusieurs manières de figurer plastiquement ces deux syllabes. Celle qui nous agrée le plus, après mûre considération, est dessinée sur le tableau.

Notez-le bien, c'est un début. Il est bon de commencer par une arsis; or la syllabe *Be* doit être considérée, ici, comme un accent secondaire, qui jouit partiellement des privilèges de l'accent tonique, il est donc légitime de la traiter en arsis.

Ensuite une thésis se posera naturellement sur la syllabe suivante.

1240. — Mais, nous dira-t-on, la mélodie ne répond pas à cette interprétation chironomique; la syllabe *Be*, que vous faites arsique, est chantée sur une note plus basse que la syllabe *ne*, qui, pour vous, est thétique?

Réponse. — Aussi bien, n'avons-nous pas l'intention de figurer spécialement par nos gestes la *marche mélodique* dans ses plus infimes détails, mais bien plutôt la *marche rythmique*, qui relève de l'intensité autant que de la mélodie. Or, ici, il y a évidemment *renversement mélodique* (1), mais non pas *renversement rythmique.*

(1) La marche mélodique naturelle serait quelque chose comme ceci :

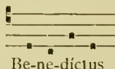


Fig. 668.

Nous nous en tenons, pour le cas présent, à l'indication *rythmique* que le mot, à lui seul, fournit.

Souvent il arrivera que notre geste retracera les deux marches, mélodique et rythmique, si elles concordent, et ce sera tant mieux; mais assez souvent aussi, nous abandonnerons la marche mélodique que la voix suffit assez à bien faire ressortir, pour nous en tenir à la figuration plastique du *rythme.*

Pour le cas présent, il nous semble que nos gestes et les *trois rythmes simples* qui relient et scandent l'ensemble de cette incise sont vraiment calqués sur les mots, et, en même temps, sur *l'allure générale* de la mélodie; les gestes ne négligent que de menus détails, auxquels d'ailleurs il convient de ne pas attacher trop d'importance.

1241. — *Incise C* — Tout est facile aussi, pourvu qu'on abandonne la chironomie de la ligne *B*, pour s'en tenir aux indications nouvelles fournies par la *forme des mots.*

L'accent du mot *nómine*, groupe 2, réclame à coup sûr une arsis et, ici, *rythme* et *mélodie* se rencontrent à souhait; une thésis convient ensuite au groupe 3 : elle se pose doucement sur la première note *sol*, et se développe tout en montant jusqu'à l'accent, groupe 4, de *Dómini.*

On pourrait peut-être, pour figurer, groupe 3, l'élévation mélodique, relever la main davantage, et dès le premier *do;* mais ce n'est pas nécessaire, le léger crescendo qui accompagne cette thésis se fera sans qu'il soit besoin de l'indiquer par un geste.

Ainsi donc, au lieu des trois rythmes simples de l'incise *B*, *deux rythmes simples*, plus une note au début, suffisent pour rythmer agréablement cette incise.

1242. — *Incise A* — Là encore, nous n'avons qu'à serrer de près le texte littéraire pour trouver le rythme musical et sa chironomie.

L'accent unaire de *gló (-ria)* est fort bien marqué par le relèvement de la main à la fin du temps ternaire, groupe 1, de même que son léger renforcement. Les deux syllabes suivantes *ria* seront thétiques, le reste est facile.

Pour surmonter les difficultés inhérentes à ces sortes de passages, il a suffi de s'attacher étroitement aux textes, et ainsi rien n'est livré au hasard.

1243. — Les changements de chironomie dans les types mélodiques suivants n'ont pas besoin d'explication.

1244. — *Gloria III :*



Fig. 669.

1245. — Hymne *Pange lingua gloriosi praelium certaminis :*



Fig. 670.

1246. — Trait *Cantemus Domino :*



Fig 671

Pour ce dernier exemple, on peut voir une autre chironomie ci-dessus, ch. VII, n° 408. Ces deux chironomies sont bonnes; celle de la *fig. 151* suit la mélodie, cette dernière s'appuie sur le texte; au directeur de choisir.

1247. — On voit, par ces différents exemples, comment il convient d'appliquer les règles générales de direction chironomique exposées dans ce chapitre.

En somme, une grande part d'initiative est laissée au chef de chœur. On pourrait peut-être résumer tout ce qui précède, en disant que, même dans ces cas de mélodies types adaptées à des textes différents, c'est la forme même de la ligne mélodique qui permet de trancher la difficulté. Si elle est très accusée, d'un dessin très net, elle l'emporte alors sur les paroles, et entraîne pour tout un même type une même chironomie. Si au contraire elle n'a rien de très caractérisé, la ligne chironomique varie avec les accents du texte.

ARTICLE 2. — ANALYSE CHIRONOMIQUE DE PLUSIEURS PIÈCES.

1248. — Avant de terminer, il est nécessaire, comme *résumé* et *conclusion* pratique de toutes nos études rythmiques, de mettre sous les yeux du lecteur quelques pièces grégoriennes *complètes*, de tous les genres, entièrement chironomiées. Nous choisirons plus spécialement des pièces où s'affirme avec plus de clarté *le mélange des trois chironomies*. Un bref commentaire les accompagnera.

1249. — En effet, on l'aura déjà remarqué : le mélange des trois chironomies — ondulante, juxtaposée, contractée — est d'un usage constant dans les pièces grégoriennes; on passe de l'une à l'autre avec une aisance qui accroît les charmes de la mélodie et lui donne une grande variété. C'est à peine s'il sera nécessaire de faire remarquer ce mélange habile et délicat; le lecteur ayant sous les yeux des pièces entières pourra embrasser le dessin linéaire chironomique de la phrase musicale dans toute son étendue.

On voudra bien considérer tous les exemples qui vont suivre comme autant d'exercices à répéter souvent.

§ 1. — Premier exemple.

Antienne *Asperges me.*

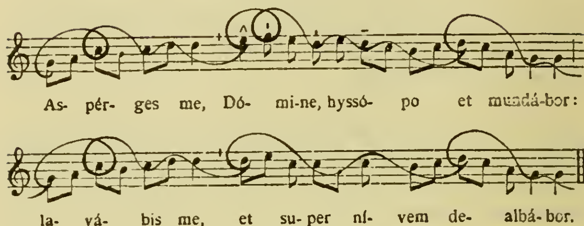


Fig. 672.

1250. — Pour éviter les redites on ne signalera, dans les commentaires qui vont suivre, que les faits qui ont besoin d'explication.

1251. — 1re Partie. — *1re Incise : Asperges me.* — Renversement *mélodique* sur les deux dernières syllabes *ges me;* le renversement *intensif* ne s'ensuit pas : ces syllabes, thésis ondulantes des arsis précédentes, restent relativement plus faibles, surtout la première *ges,* finale de mot; la seconde *me,* posée faible, sera conduite en léger crescendo; car elle prépare immédiatement l'accent général de toute l'antienne, placé sur l'accent tonique du mot *Dómine.*

La main, en traçant ces deux ondulations montantes, suivra le mouvement ascendant de la mélodie. Nous avons essayé dans la ligne chironomique de figurer cette nuance (1).

(1) Cet effet de rythme et de chironomie n'est pas rare; il se présente, par exemple, dans les Antiennes *O* :



Fig. 673.

1252. — *2e Incise : Dómine hyssópo.* — Toute la première incise ascendante conduit à la deuxième, sommet de cette délicieuse mélodie.

Cette deuxième incise est, au contraire, tout entière descendante. Après les deux vigoureuses arsis du début, sur *Dó*, suit une série de trois thésis ondulantes, descendantes et décroissantes, série qui n'est arrêtée ni par le léger accent intensif de *hyssópo*, traité lui-même en thésis, ni par la discrète arsis mélodique et rythmique sur le mot *et (mundábor)*, qui s'achève paisiblement sur une double thésis ondulante plane à l'unisson; à la main et au geste conducteur de reproduire fidèlement toutes ces indications.

Telle est la physionomie de la première partie de l'antienne.

1253. — 2e Partie. — Cette deuxième partie débute et finit comme la première. Les mots *lavábis me* reproduisent exactement la mélodie et l'accentuation des mots *Aspérges me.*

4e Incise : et super, etc. — Seul, le début de cette incise reçoit, de par le texte, quelques modifications mélodiques d'une merveilleuse gracieuseté : surtout les deux accents *au levé* (súper nívem) donnent à cette phrase une saveur exquise de simplesse et de fraîcheur, qui rappelle la légèreté de la neige, *et super nivem dealbábor.*

L'analyse de la première partie convient à la seconde, il est aisé de faire cette adaptation.

§ 2. — Deuxième exemple.

Antienne *Nolite solliciti esse.*



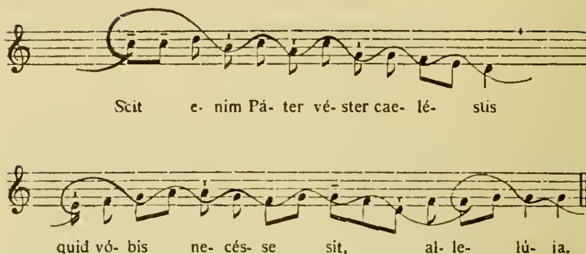


Fig. 674.

1254. — *1re Incise : Nolíte sollíciti.* — L'agencement de cette incise est d'une clarté transparente : le texte se plie aux exigences de la mélodie; celle-ci, à son tour, respecte tous les contours des paroles, elle en souligne musicalement toutes les qualités; en résumé, texte, mélodie, dynamie, chironomie marchent de pair dans une harmonie parfaite.

1255. — *2e Incise : Quid manducábimus.* — Ici encore, tout est clair. A signaler seulement l'arsis mélodique et chironomique sur la première syllabe de *man (-ducábimus),* accent secondaire. Au contraire, simple thésis ondulante plane sur l'accent tonique de *bibémus ;* car, sur ce mot, la période expire doucement; une arsis à cette place serait un contre-sens musical et phraséologique.

1256. — *3e Incise : Scit enim Pater.* — Elle a été citée plusieurs fois dans cet ouvrage. C'est un type parfait de chironomie ondulante descendante; cinq thésis se succèdent, toutes reposent sur des finales de mots, sauf l'avant-dernière qui s'appuie sur un accent tonique, *(cae-)lé(-stis),* à la fin de la phrase.

1257. — *4e Incise : Quid vobis.* — Nous sommes ici en présence d'une formule mélodique qui admet, du moins à son début : *Quid vobis*, plusieurs sortes d'adaptation du texte. Il ne s'agit, dans les présentes recherches, que de ces deux premiers groupes : *mi-fa, sol-la.* Nous ne citerons que quelques antiennes, choisies pour montrer les différences d'accentuation :

A) *Ant.* Attendite. cogno- scé- tis é- os, al- le- lú- ia.

B) » Judaéa. é- rit vo-bís- cum, al- le- lú- ia.

» Beáta es. ti- bi a Dó- mi- no, al- le- lú- ia.

» Nolíte. quid vó-bis ne-cés- se sit, al-le- lú- ia.

C) » Ne tímeas. et pá- ri- es Fi- li- (1) um, al- le- lú- ia.

Fig. 675.

Ex. *A.* — Le plus souvent l'adaptation amène un accent tonique sur le podatus *sol-la : (cogno-)scé(-tis).* Dans ce cas, le choix de la chironomie est facile : deux arsis, l'une recourbée, la seconde contractée font l'affaire; l'accent principal de l'incise coïncide avec l'accent tonique.

Ex. *B.* — Un peu plus rarement, une finale faible de mot s'appuie sur le groupe qui, tout à l'heure, soutenait l'accent fort;

(1) Nous corrigeons ici l'édition vaticane qui n'a qu'un *sol* sur la syllabe *li*, c'est évidemment une erreur.

il y a donc changement *d'intensité*. C'est précisément le cas de *quid vóbis*. Une thésis faible ondulante se pose sur ce groupe, glisse légèrement, et la vague rythmique poursuit son cours comme dans le cas précédent.

Ex. *C*. — Plus rarement encore, une pénultième faible s'installe sur ce même groupe; la solution chironomique est la même que dans le cas précédent.

On remarquera que les signes sangalliens sont exactement les mêmes dans les trois cas; on sait qu'ils ont pour but principal d'indiquer des nuances agogiques, bien plutôt que des nuances dynamiques; le texte souligne ces dernières.

En résumé, la mobilité de l'intensité et encore plus les fonctions rythmiques diverses des syllabes du texte (accentuées ou finales) appellent ici la mobilité de la ligne et du geste chironomiques.

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit de perfection, d'idéal.

§ 3. — Troisième exemple.

Première Strophe du *Lauda Sion*.

Láu- da Sí- on Sal- va- tó- rem,
Quan- tum pót- es, tan- tum áu- de :

Láu- da dú- cem et pa- stó- rem,
Qui- a má- jor ó- mni láu- de,

In hým- nis et cán- ti- cis.
Nec lau- dá- re súf- fi- cis.

Fig. 676.

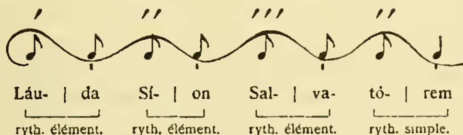
1258. — La chironomie adoptée dans cette phrase musicale nous donne l'occasion de montrer la beauté et la variété rythmique qui proviennent de la succession

a) de rythmes élémentaires ondulants *(Lauda Sion...)*,

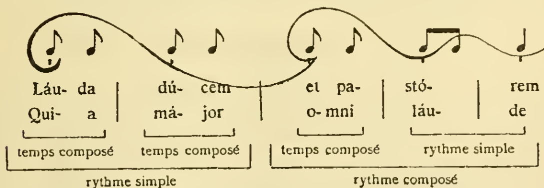
b) de rythmes simples *(Lauda ducem)* et de rythmes composés, *(et pastórem)*,

c) puis encore de rythmes ondulants *(In hymnis...)*.

1259. — *1re Incise : Lauda Sion.* — Le rythme ondulant montant est bien celui qui convient le mieux à cette mélodie. D'un seul élan, d'ondulation en ondulation, elle s'élève jusqu'à l'accent principal. En effet, sous l'unique grand rythme, on sent battre le pouls de la mélodie, nous voulons dire chaque rythme élémentaire, chaque ondulation ; il y en a juste autant que de mots : ces battements révèlent la vie du rythme. Cette impression de détails, lointaine, discrète et mystérieuse, au lieu de nuire à la marche entraînante du rythme, la rend plus sensible, plus souple et plus gracieuse :



1260. — *2e Incise : Lauda ducem et pastórem.* — Soudain, tout change :



a) Dans la première incise, chaque mot forme à lui seul un rythme élémentaire ; dans la seconde, chaque mot, sauf le dernier, ne forme plus qu'un temps composé binaire ;

b) dans la première, toutes les syllabes accentuées sont au levé, à l'arsis, toutes les finales à la thésis; dans la seconde, toutes les syllabes accentuées sont marquées de l'ictus rythmique : un mot entier sert d'arsis, un autre mot entier de thésis;

c) dans la première, tous les mots sont rythmés; dans la seconde, le dernier est seul à l'être.

De tous ces changements résulte un élargissement du rythme, un contraste et comme une sorte de renversement rythmique, qui produit une profonde impression. Au lieu d'un rythme ondulant unique (1re incise), nous avons, dans la deuxième incise, deux rythmes juxtaposés, le premier simple, le deuxième composé.

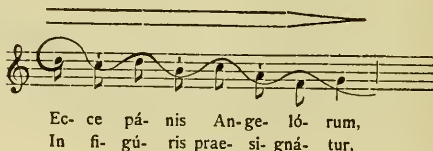
Il est clair que rien ne s'opposerait ici, si on le désirait, à un unique rythme ondulant descendant, mais nos préférences vont à l'autre interprétation, que nous venons de dire.

Pour bien nous faire comprendre, la voix, le geste seraient nécessaires; mais, dans une *Méthode*, il faut savoir se passer de ce secours et compter sur le directeur de chœur pour suppléer par son chant, par sa mimique, à l'insuffisance d'un enseignement écrit.

1261. — *3e Incise : In hymnis et cánticis.* — Retour au rythme ondulant, cette fois *descendant.* La main suivra soigneusement la pente décroissante de la mélodie, du rythme, de l'intensité; c'est-à-dire qu'après l'arsis binaire du rythme simple *In hymnis*, elle descendra en ondulant jusqu'à la dernière syllabe; car c'est par l'élévation et l'abaissement de la main que le chœur doit saisir les diverses nuances d'intensité d'une phrase grégorienne.

§ 4. — Quatrième exemple.

Autres strophes du *Lauda Sion.*



Fá- ctus cí- bus vi- a- tó- rum :
Cum I- sa- ac im-mo- lá- tur,

Vé- re pá- nis fi- li- ó- rum,
A-gnus Pás-chae de- pu- tá- tur,

Non mit- tén- dus cá- ni- bus.
Dá- tur mán- na pá- tri- bus.

Fig. 677.

1262. — Toute cette strophe est soumise entièrement à la chironomie ondulante, d'abord descendante et montante, puis encore descendante, sauf la double arsis nécessitée au début de la troisième incise par les deux accents *Vére pánis.*

On pourrait cependant très bien glisser une arsis recourbée au commencement de la deuxième incise :

ange- ló- rum Fá-ctus cí- bus vi- a- tó- rum :

Fig. 678.

appliquant ainsi une règle formulée plus haut, qui permet, conseille même, dans une longue série ondulante, une reprise d'arsis à l'entrée d'une nouvelle incise, surtout si la mélodie est ascendante, ce qui est le cas ici. Bien veiller alors à conserver la douceur de la 2e note, et l'intensité normale des deux accents *Fáctus cíbus.*

L'emploi de cette règle serait moins bien justifié au début de la quatrième incise qui est *descendante, non mitténdus.*

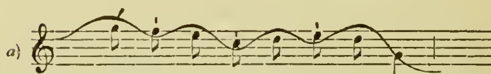
§ 5. — Cinquième exemple.

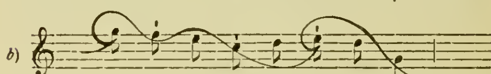
Autres strophes du *Lauda Sion*.





Quod in coé- na Chrí- stus gés- sit,
Dó- cti sá- cris in- sti- tú- tis,





Fa- ci- én- dum hoc ex-prés- sit,
Pa- nem, ví- num in sa- lú- tis





In sú- i me- mó- ri- am.
Con- se- crá- mus hó- sti- am.

Fig. 679.

1263. — Cette strophe du *Lauda Sion* est la plus élevée de cette séquence ; son élan mélodique est irrésistible ; une chironomie semblable doit lui répondre. On peut en proposer plusieurs ; deux sont dessinées ci-dessus.

Chironomie a. — L'ondulation *montante* puis *descendante* peut suffire à cette tâche, pourvu qu'elle soit menée fermement et largement par un chef vigoureux.

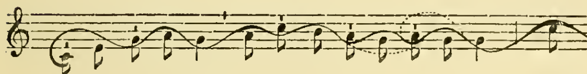
Chironomie b. — Si le directeur ne la trouvait pas assez énergique pour soulever un chœur mou et nonchalant, il pourrait avec

avantage recourir aux chironomies *recourbée* ou même *contractée*, qui permettent des gestes plus démonstratifs et plus entraînants.

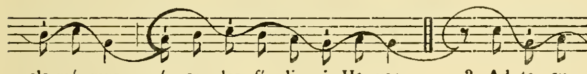
Une particularité à signaler : au début de la deuxième incise, *Faciéndum* ou *Pánem*, est indiquée sur la première syllabe une *arsis unaire* dont la vivacité imprévue et l'intensité sont de nature à exciter les chanteurs. Ce moyen extrême, ordinairement dangereux, peut être autorisé; pour arriver au but, il faut recourir à tous les stratagèmes.

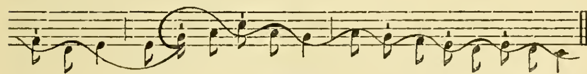
§ 6. — Sixième exemple.

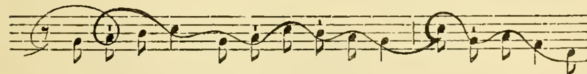
Salve Regina.

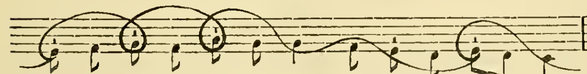












5. Et Jé- sum, be- ne- dí- ctum frú-ctum véntris tú- i,

nó- bis post hoc ex- sí- li- um os- tén- de.

6. O clé- mens. 7. O pí- a.

8. O dúl- cis Vír- go. Ma- rí- a.

Fig. 680.

Nous appuierons particulièrement sur les variantes chironomiques qui se présentent au choix du directeur.

1264. — *1er Verset. — 1re Incise.* — Ondulation rythmique montante et descendante; cependant, sur la syllabe accentuée de *misericórdiae*, on peut faire si l'on veut une petite boucle arsique correspondant à l'accent tonique et à la légère élévation mélodique.

1265. — *2e Incise : Vita, dulcédo.* — Arsis ondulée forte sur *Ví*, afin d'unir très intimement, dans une même ondulation, ces deux incises qui se répondent. Cependant la force de cet accent et l'élan mélodique autorisent, si on le préfère, une arsis unaire sur cette syllabe, encore que, nous l'avons dit, nous n'osions pas conseiller ordinairement ce procédé :

miseri- cór- di- ae, Ví- ta

Fig. 681.

mais, si le chœur est souple, flexible, l'arsis ondulée a toutes nos préférences.

1266. — *Et spes nostra.* — Une très douce arsis recourbée sur *et*, malgré la faiblesse de ce mot, prépare l'accentuation plus importante du mot *nostra*; cette arsis est suggérée par la mélodie qui monte sur la syllabe *et.*

Encore ici on pourrait adopter la chironomie ondulante :



Fig. 682.

Ce geste continu favorise la liaison des mots; le geste recourbé au contraire favorise l'arsis mélodique montante qui se déclare sur la syllabe *et.* Chaque chironomie a sa justification, sa valeur, disons même son avantage. De nombreuses mélodies permettent ces diverses nuances; notre chironomie, grâce à sa souplesse, peut toutes les reproduire.

1267. — *3e Verset.* — *Ad te suspirámus.* — Après l'arsis mélodique du début, ondulation rythmique et reprise d'arsis à l'entrée de l'incise *geméntes.*

1268. — *4e Verset.* — *Eia ergo.* — On remarquera l'arsis unaire sur *illos*, et on se reportera au 5e exemple ci-dessus (p. 740-741), chironomie *b)*, pour bien saisir notre pensée sur ce point. L'arsis unaire peut être parfois utile et opportune.

Néanmoins la chironomie purement ondulante a bien sa beauté :

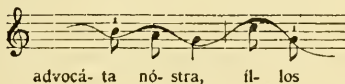


Fig. 683.

Sur le *mi* de *convérte*, nous avons mis une arsis recourbée, pour souligner l'accent tonique. Rien n'empêcherait de garder ici l'ondulation descendante, comme nous avons fait sur le mot *osténde* du verset suivant. Nous varions ici notre chironomie pour montrer que dans ces cas, et bien d'autres, il y a pleine liberté.

1269. — *5e Verset. — Et Jesum.* — Sur *frúctum*, comme plus haut sur *advocáta*, on pourrait faire une légère arsis recourbée, à cause de la reprise de l'élan mélodique, comme on a fait ci-dessus, nº 1262, sur *fáctus cíbus* du *Lauda Sion*.

1270. — *8e Verset. — O dulcis.* — Sur *Vírgo*, renversement mélodique que l'arsis chironomique corrige très heureusement.

§ 7. — Septième exemple.

Antienne *Sanctorum velut aquilae.*



Fig. 684

1271. — Avant d'aborder la chironomie de pièces plus ornées, il est bon de placer ici l'antienne *Sanctórum*, purement syllabique, où tous les ictus rythmiques s'appuient sur les accents toniques, sauf, naturellement, l'ictus final de chaque incise. Après la multitude d'accents unaires arsiques rencontrés dans les morceaux analysés plus haut, il est utile de montrer que les cantilènes grégoriennes savent, à l'occasion, affirmer leur pleine liberté sur ce point.

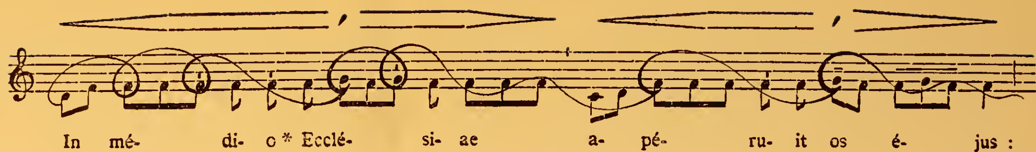
A signaler la régularité quasi métrique de cette antienne :

a) chaque incise se compose de huit syllabes,

b) tous les accents se placent, dans tous les vers, sur les syllabes paires,

c) la chironomie est la même dans chaque incise,

d) tous les rythmes sont juxtaposés.

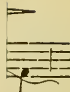

In mé- di- o * Ecclé- si- ae a- pé- ru- it os é- jus :


et implé- vit é- um Dó- mi- nus


spí- ri- tu sa- pi- én- ti- ae, et in- tel- lé- ctus :


stó- lam gló- ri- ae ín- du- it é- um.


Al- le- lú- ia, al- le- lú- ia.



jus :



§ 8. — Huitième exemple.

Introït *In medio.*

1272. — On trouvera dans nos *Monographies Grégoriennes*, n° I, tableau III, ce même Introït avec la chironomie, telle qu'elle est représentée dans le tableau hors-texte ci-contre. Quelques perfectionnements ont été apportés ici : la chironomie en certains passages est plus mêlée aux groupes de notes, et reproduit avec plus d'exactitude les nuances intensives de la mélodie.

Dans le texte de cette même *Monographie*, pages 14 à 16, la chironomie employée est expliquée avec des détails qu'il est inutile de reproduire, après tous les enseignements qui précèdent.

1273. — Toutefois une simple explication au sujet de la liaison des incises entre elles.

1re ligne. — Pourquoi une ondulation thétique sur la syllabe *a* de *apéruit?*

Ce groupe binaire, considéré indépendamment de ce qui précède, est un début arsique conduisant à l'accent du mot *apéruit;* rien de plus certain :



Fig. 685.

mais si on l'envisage dans l'ensemble de la phrase et du grand rythme (1), ce *podatus* ne peut être que la suite thétique de l'incise précédente :



Fig. 686.

(1) Cf. ci-dessus, pp. 603-605.

ce qui est fort bien indiqué par l'ondulation prolongée d'un membre à l'autre, et favorise leur intime union. L'ondulation n'est d'ailleurs autre chose ici que le geste thétique habituel.

§ 9. — Neuvième exemple.

Alleluia. ℣. Ostende.

1274. — Cette chironomie, cf. tableau hors-texte ci-contre, est encore reproduite de nos *Monographies Grégoriennes*, la deuxième, tableau III, avec les perfectionnements mentionnés déjà dans l'introït *In médio*. La mélodie elle-même a été ramenée à la version vaticane.

Quelques brèves observations.

1275. — *Osténde.* — La première syllabe peut indifféremment être thétique ou arsique.

Si thétique, cette syllabe sera une liaison entre le neume final alléluiatique et le verset :



Fig. 687.

Si arsique, elle sera un premier élan vers l'accent tonique :



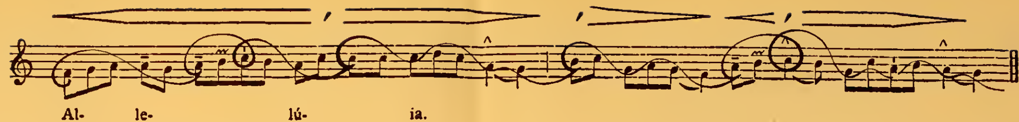
Fig. 688.

Le choix entre ces deux gestes dépend du directeur, ainsi que de la disposition et des aptitudes de son chœur.

1276. — *Misericórdiam.* — La chironomie de la *Monographie* était la suivante sur la syllabe *cór :*



Fig. 689.


Al- le- lú- ia.


Os- tén- de nó- bis Dó- mi- ne mi- se- ri- cór- di- am tú- am :


et sa- lu- tá- re tú- um


* da nó- bis.

soit deux arsis, dont la dernière contractée. Sans doute, on peut se rallier à cette interprétation ; il est bien préférable, croyons-nous, de placer une *thésis ondulante* sur ce groupe qui, dans les manuscrits, est surmonté d'un groupe liquescent :

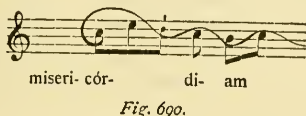


Fig. 690.

La liquescence s'allie mal à une arsis contractée, qui a presque toujours un caractère fort et énergique. La mélodie se prête aussi très bien à cette interprétation, car le *ré* est la première retombée de l'élan *do-mi.*

On voit, par ce dernier exemple, que le recours à la notation neumatique peut, en certains cas, être très utile pour la fixation de la chironomie. Les manuscrits avec signes rythmiques et expressifs doivent surtout être consultés.

§ 10. — Dixième et onzième exemples.

Les deux Offertoires *Jubilate.*

1277. — Nous pourrions multiplier les exemples ; mais ce serait pour répéter toujours les mêmes observations. Les longues analyses qui précèdent suffisent, croyons-nous, et nous pouvons nous en tenir là. Nous nous contenterons de donner la chironomie des deux beaux offertoires *Jubiláte,* des deux dimanches qui suivent l'Epiphanie : *Jubiláte Deo omnis terra,* et *Jubiláte Deo univérsa terra.*

On les trouvera, en tableaux hors-texte, à la fin de ce chapitre, après la page 750.

Encore tenons-nous à faire remarquer que, sur plusieurs points, la chironomie que nous proposons pourrait être légèrement modifiée. Nous donnons notre interprétation, rien de plus ; libre à chacun de suivre la sienne, pourvu qu'elle soit fondée sur des raisons sérieuses. Et il nous plaît, en terminant, d'affirmer une fois encore la grande liberté laissée au maître de chœur.

CONCLUSION.

1278. — Nous terminerons par quelques lignes qui résumeront les enseignements contenus dans le présent chapitre et, en somme, dans tout le *Nombre musical grégorien*.

La chironomie bien comprise n'est point une affaire d'improvisation; bien loin de là : elle doit être soigneusement préparée, et jusque dans les plus petits détails; car elle est l'expression vivante de toutes les beautés de la mélodie.

1279. — Elle repose tout d'abord sur une science parfaite de la composition grégorienne.

Sans cette science, le directeur est exposé à ne tracer, devant ses chanteurs troublés, déconcertés, que des gestes bizarres, grotesques souvent, vides de sens, crochets, cercles, triangles, etc. etc., sans relation ni avec les paroles ni avec les mélodies, ou même en contradiction manifeste avec les unes et les autres.

Avec elle, au contraire, une conduite intelligente, artistique, pieuse d'un chœur est presque assurée. Il importe, en effet, pour le choix des gestes, de savoir :

les cas où la prééminence de la musique sur les paroles s'affirme décidément;

les cas où, au contraire, le texte domine la mélodie;

les cas enfin où une transaction s'établit entre la mélodie et le texte.

Sans cette connaissance, rien ne peut réussir; toute direction sera entachée de maladresse et de gaucherie; adieu l'art, adieu la prière.

1280. — Toutefois cela ne suffit pas.

Affaire de science, la chironomie est, plus encore peut-être, affaire de goût, de bon goût et d'art. Or le discernement esthétique, fin et délicat, ne s'acquiert, dans un sujet apte à le recevoir — et, ici, il y a autant de degrés que d'individus — que lentement, par l'étude personnelle, par l'expérience pratique et plus encore par les avis et les leçons d'un maître, vraiment artiste, vieux routier s'il est possible — il y en a de jeunes — pénétré lui-même de la science et de l'esprit hiératique de nos saintes cantilènes.

Conseil important : fuir avant tout le professeur, même artiste, qui, d'emblée, sans étude préalable, et de par son propre génie, ne doutant de rien, prétend trouver en lui-même et dans ses seules études musicales modernes la clé de l'interprétation rythmique et chironomique de cet art antique, presque aussi vieux que le christianisme lui-même! Celui qui écrit ces lignes sait, par expérience personnelle, qu'il faut savoir au besoin se dépouiller de ses propres idées, des idées prises à l'école, pour entrer dans la pensée des siècles grégoriens. A cette condition seulement, on arrivera à une intelligence parfaite et à une interprétation fine et relevée.

1281. — Bien loin de nous la pensée de couper les ailes au génie. Le vrai génie consiste, dans l'espèce, à se laisser tout d'abord guider par l'œuvre qu'il s'agit de traduire, à embrasser en toute vérité la pensée ancienne, à ne laisser échapper aucune des nuances, expressions, mouvements indiqués dans les manuscrits; tout cela doit se refléter, plein de vie, dans l'attitude, dans les gestes du chef de chœur, et jusque dans la flamme de son regard.

1282. — Est-ce à dire qu'il ne puisse jamais se confier en sa propre inspiration ?

Non, certes : dans cette interprétation objective que nous recommandons avec instance, il y a, sans sortir de l'esprit primitif grégorien, une marge très large pour une infinie variété de nuances, d'expressions et, par suite, de directions chironomiques.

Souvent même, au moment de l'exécution, surtout en face d'un chœur habile et bien formé, des éclairs jaillissent sur les pièces musicales, les illuminent et permettent une pénétration plus intime de leur tour primitif et de leur vraie beauté.

Cependant, toujours le fond doit demeurer; même dans ces cas, le chef de chœur ne doit jamais sacrifier au goût moderne; la modération, la souplesse, la simplicité, la suavité de l'art antique grégorien doit toujours dominer.

1283. — Si le directeur remplit ces conditions, nous voulons dire :

s'il a la science,

s'il est artiste,

s'il soumet ses inspirations personnelles à l'antique esprit grégorien,

il arrivera, avec un chœur bien formé, à une exécution parfaite, il aura atteint son but ; il aura prouvé que le chant grégorien, art parfait, est la plus belle des prières, et la plus noble des louanges vocales que l'homme puisse offrir au Seigneur.

Alors se réaliseront à la lettre les magnifiques paroles de S. Jean Chrysostome dans son commentaire du Ps. XLIe :

« *Nihil animam ita erigit, ipsi alas addit, a terra liberat, a vinculis corporis exsolvit, ad amorem sapientiae excitat, et despectum rerum terrenarum docet, ut modulatio cantus, et canticum divinum numero compositum* ».

« Οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιωτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ῥυθμῷ συγκείμενον θεῖον ᾆσμα. »



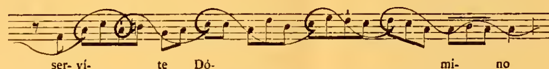

Ju- bi- lá- te Dé- o


ó- mnis tér- ra :


ju- bi- lá-


te Dé- o


ó- mnis tér- ra,

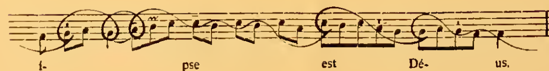

ser- ví- te Dó- mi- no


in lae- tí- ti- a :


in-trá- te in con- spé- ctu é- jus

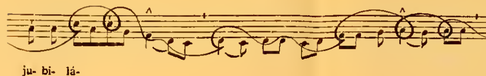

in ex- sul- ta- ti- ó- ne,


qui- a Dó- mi- nus


I- pse est Dé- us.

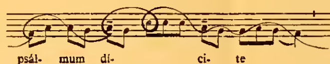

Ju- bi- lá- te Dé- o


u- ni- vér- sa tér- ra :


ju- bi- lá-

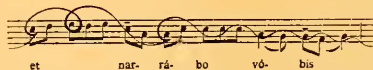

te Dé- o


u- ni- vér- sa tér- ra :


psál- mum dí- ci- te


nó- mi- ni é- jus :


ve- ní- te, et au- di- te,


et nar- rá- bo vó- bis


ó- mnes qui ti- mé- tis Dé- um,


quán- ta fé- cit Dó- mi- nus


á- ni- mae mé- ae,


al- le- lú- ia.



APPENDICE.

PREMIER APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. IV, ART. IV.

TEXTES DES AUTEURS ANCIENS RELATIFS AUX MOTS HÉBREUX.

Nous réunissons dans cet Appendice, pour la facilité de la documentation, les différents textes des auteurs du Moyen-Age, tant grammairiens qu'écrivains ecclésiastiques, relatifs aux mots hébreux (Cf. Chap. IV, art. IV, p. 128-136), Nous les classerons par époque, en renvoyant aux ouvrages de KEIL, *Grammatici latini*, et de SCHOELL, *De accentu linguae latinae.*

IVe s. après J. C.

A. — Diomède.

« Accentus in integris dictionibus observantur, in peregrinis autem verbis et in barbaris nominibus, maxime in interjectionibus nulli certi sunt. In his enim maxime accentuum lex certa esse non potest, cum sit absurdum a turbato tenoris exigere rationem ».

Art. gramm. lib. II (KEIL, vol. I, p. 433, 31. — SCHOELL, p. 197, CLXV^a)

B. — Donat.

Maître de S. Jérôme, 2e moitié du IVe siècle; répète Diomède ou vice versa.

1er TEXTE DE DONAT.

« Accentus in integris dictionibus observantur, in interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus nulli certi sunt ».

Ars gramm. I, 4 (KEIL, vol. IV, p. 371, 24. — SCHOELL, p. 197, CLXV^b)

2e TEXTE DE DONAT.

« Accentus in interjectionibus certi esse non possunt, ut fere in aliis vocibus quas inconditas invenimus ».

Ibid. II, 17 (KEIL, vol. IV, p. 392, 2. — SCHOELL, p. 197, CLXV^c).

Cette expression « inconditas » se rapporte évidemment aux mots « peregrinis et barbaris ».

Ce texte a été commenté pendant tout le Moyen-Age. Voir ci-dessous les textes I, J, K, L.

C. — Dosithée.

Même texte que le précédent, de Donat. (KEIL, vol. VII, p. 424, 14. — SCHOELL, p. 197, CLXV[c]).

D. — Sergius (vel Servius.)

« Aetatis incertae », disent Fabricius et Edon. — C'est un commentateur de Donat, on peut donc mettre son témoignage ici.

> « Scire autem debemus quod nullum barbarum nomen vel verbum aliquod peregrinum nec interjectio certum poterunt accentum tenere. Nam in barbaricis nominibus nulla sui ratione sunt, sed quali volumus, sane non aspero, proferamus accentu. Graeca autem suis accentibus pronuntianda esse noscamus ».
>
> *In Donatum. De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 483, 29. — SCHOELL, p. 198, CLXV[d]).

V[e] Siècle.

E. — Cledonius.

Grammairien, enseigne à Constantinople, au V[e] siècle d'après Ulysse Chevalier (Cf. sur son âge KEIL, vol. V, p. 8, qui le met « probabiliter » au V[e] siècle). Commente Donat.

> « Accentus in Romanis verbis et in regularibus quaerere debemus. Peregrina nomina, quae sunt barbara, vel interjectiones, quae ex affectu animi nascuntur, accentus habere non possunt, (ut) heus, heu ».
>
> *Ars. De accentibus* (KEIL, vol. V, p. 33, 17. — SCHOELL, p. 198, CLXV[e]).

VI[e] Siècle.

F. — Priscien.

Professe à Constantinople, début du VI[e] s.

> « Sed in interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus, nulli certi sunt accentus, ideoque in potestate uniuscujusque consistit, ut, quomodo necessarium viderit, sic in metro ponat ».
>
> *De accentibus liber* (KEIL, vol. III, p. 520, 23. — SCHOELL, p. 198, CLXV[i]).

KEIL, *ibid.*, préface, p. 400-401, pense que ce traité *De accentibus* n'est probablement pas de Priscien, qu'il n'est pas digne de lui...; il le croit écrit plutôt au VIII[e] siècle.

G. — Eutychès.

Eutychès (d'après Prompsault, *Grammaire latine*, p. 991) dit au contraire que « tout mot grec ou barbare conserve chez les Romains son accent, tant pour les voyelles que pour les consonnes ».

Nous avons en vain cherché ce texte dans KEIL, vol. V, p. 442-489, et dans PUTSCH.

VII[e] Siècle.

H. — Saint Isidore.

Nous n'avons rien trouvé dans S. Isidore sur l'accentuation des mots hébreux. Mais Prompsault nous dit (*op. cit.* p. 992) que comme Cledonius, Sergius et Donat, il « n'attribue aucun accent déterminé aux mots hébreux », et que cela n'a rien d'étonnant, puisque « ces grammairiens, conservateurs fidèles des traditions anciennes, ne faisaient que répéter ce qui avait été enseigné à une époque où la langue hébraïque n'était pas connue, et ne fournissait encore aucun mot à la littérature latine ».

I. — Julien de Tolède.

Grammairien.

> « Accentus interjectionibus certi esse non possunt, ut fere in aliis vocibus, quas inconditas invenimus. Quomodo? Sicut in peregrinis verbis, aut in barbaris nominibus accentus certi non sunt, ita et in interjectionibus ».
>
> *De interjectione* (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. CCXVIII, 26). — SCHOELL, p. 199, renvoie à ce texte, sans le citer.

J. — Artigraphum Bernense.

Traité de grammaire.

> « In interjectionibus et in peregrinis verbis et in barbaris nominibus certi sunt accentus, an non? Non. Quid ibi faciendum est? In potestate uniuscujusque consistit. Quomodo? Ut, cum necessaria fuerint, ita in metrica ponantur ratione ».
>
> (KEIL-HAGEN, *l. c.*, en note. — SCHOELL le cite p. 198, CLXV[k]).

K. — Commentum Einsidlense.

> « Nullus accentus certus est in interjectione. Ut fere in aliis vocibus i. in aliis partibus, quia quaeque gens suas habet interjectiones, quae in aliam linguam transferri non possunt. Unde « racha » interjectio Hebraea ab evangelista in alia lingua exprimi non potuit. Nihil autem differt, utrum « papaé » accentu in fine posito dicatur, an in paenultimo « pápae ». Similiter in ceteris. « Papae » interjectio est admirantis, inde « papa »

admirabilis. Quas voces i. interjectiones inconditas invenimus i. informatas. Incondita res dicitur informata, quae nullam formam nullamque conditionem habet ».

In Donati artem majorem. De interjectione. (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. 266, 9. — SCHOELL, p. 199, CLXV[p]).

Xe Siècle.

L. — S. Remi d'Auxerre († 908).

(Texte de Donat. KEIL, vol. IV, p. 392, 2) : « Accentus in interjectionibus certi esse non possunt ut fere in aliis vocibus quas inconditas invenimus ».

(Commentaire) : « *In aliis vocibus* i. in aliis partibus sive dictionibus s. barbaris et peregrinis quae incondite dicuntur i. incomposite, quia illorum regulas vel accentus ignoramus : « fere » autem dicit, quia quorum noticiam habemus, ut *cristus*, scimus quem accentum habeant ; vel aliter : nullus accentus certus est in interjectione... ».

La suite comme ci-dessus, au texte précédent.

In Donati artem Comment. (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. CXI. — SCHOELL, p. 199, CLXV[q]).

Auteurs des XIIe, XIIIe s., etc.

M. — Frère Paul, XIIe siècle.

Sur la personne et les œuvres du frère Paul, Prompsault (*op. cit.* p. 1041) nous donne les renseignements suivants : « Fratris Pauli monachi camaldulensis commentarius in Priscianum et Donatum. — Ejusdem introductionis in notitiam versificandi (Ms. Bibl. roy. n° 7517) ».

« Paul, moine camaldule, sans doute italien, qui a vécu au XIIe siècle... », dit de son côté Thurot, *Notices...*, p. 24.

« Les mots barbares sont accentués à la fin, dit le frère Paul, en parlant des mots terminés par *h*. Il parle encore des mots barbares accentués à la fin, en traitant de la finale en *b*, *g* ou *l* ». C'est ainsi que Prompsault (*op. cit.* p. 992) résume son enseignement, sans rien dire de plus.

N. — Anonyme cistercien, XIIe s.

Voici un autre texte du XIIe s., mais cistercien ; il se trouve dans un manuscrit anonyme (Montpellier, 322), à l'usage des moines de Citeaux :

> « Omnes dictiones que terminantur in *b*, *g*, *h*, *y*, *x*, in fine accentantur, ut *Beelzebub*, *Oreb*, *Faleg*, *Magog*, *Joseph*, *Booz*. Et omnes barbare dictiones que non declinantur, in fine accentantur, ut *Caïn*, *Abel*... Et omnes dictiones barbare que non ex toto declinantur, ut *Adam*, *Ade*, *Abraham*, *Abrahe*, *Ihesus*, *Ihesu* ».
>
> Cf. THUROT, *Notices*, p. 400, note 3, et p. 25.

Même règle dans le ms. 11277 de la Bibl. nat. de Paris, manuscrit du XIV[e] s., mais ne contenant que des ouvrages antérieurs au XIII[e] (Cf. THUROT, *Notices*, p. 400, note, et p. 13).

O. — Alexandre de Villedieu. XIII[e] s.

« Originaire de Villedieu en Normandie, mort chanoine de S. André d'Avranches, vivait au commencement du XIII[e] siècle », dit Thurot, *Notices*..., p. 98; cf. aussi pages 2, 28 sqq. et 400.

Auteur d'un *Doctrinal* qui fut célèbre dans tout le Moyen-Age. Un article de M. L. Delisle (*Bibliothèque des Chartes*, T. LV, 1894, p. 488) signale avec éloge : *Das Doctrinale des Alexander de Villa Dei*, *Kritisch-exegetische Ausgabe mit Einleitung. Verzeichniss der Handschriften und Drucke nebst Registern* (Berlin, A. Hofmann, 1893, in-8° de XXIII-CCCLX et 211 p.), par le D[r] DIETRICH REICHLING, professeur au gymnase de Heiligenstadt : Description de 250 mss. et de 296 éditions du *Doctrinal*. Ce volume forme le tome XII[e] des *Monumenta Germaniae paedagogica*.

Le passage du *Doctrinal* qui concerne les mots hébreux ayant été cité en entier dans le texte du chap. IV, p. 130, il n'y a pas lieu de le reproduire ici.

P. — « Grammaticale » de Montpellier, XIV[e] s.

Anonyme. — Poème sur l'orthographe, l'étymologie et la prosodie, contenu dans un ms. de la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, H. 326, f° 16, du fonds de Clairvaux. Il fut terminé en 1337, d'après THUROT (*Notices*, p. 49). Stephen Morelot a publié le passage sur l'accent dans la *Revue de l'Enseignement Chrétien*, t. I, 1851, p. 242.

Cet auteur suit Alexandre de Villedieu; au vers 80, il dit :

« Non declinata vox barbara fine levatur.
Cum declinatur ut barbara, sic acuatur.
Vult acui fine, partim variata latine.
Si sibi plus greca datur quam forma latina,
Flexa modo nostro penitus sit more latino.
Sunt *Jacob* et *Moyses*, *Abraam*, *Judas* tibi testes.
Sic quoque deprimitur *Juda*, quandoque levatur.
Illud idem greca servabunt et notha dicta :
Ut *cephas*, *archos*, *acephalus* et *patriarcha*.
Barbara vox *el* et *on* rectos acuit, reliquos non.
Ut *Michaél*, *Salomón* : *Michaélis* dic, *Salomónis* ».

DEUXIEME APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. V.

TEXTES DES ANCIENS AUTEURS LATINS SUR LA NATURE DE L'ACCENT.

I. AUTEURS DE L'ÉPOQUE CLASSIQUE.

TOUS EN FAVEUR DE L'ACUITÉ SEULE.

A. — Varron.

Né en 116, mort en 27.

Paul Lejay, dans son très intéressant article de la *Revue Critique* [1], dit : « Nous ne connaissons sa doctrine que par le pseudo-Sergius (KEIL, vol. IV, p. 525, 21 ; 531, 10 ; 532, 16). Il ne peut y avoir de doute sur le sens de ses affirmations ; mais comme l'on peut contester l'authenticité du texte, je préfère ne pas insister ». Par suite, Lejay ne se sert pas de Varron.

Vendryes, *Recherches...*, p. 22, s'en sert et le cite. Après avoir cité Nigidius comme favorable à l'accent musical, il ajoute en note de la p. 25 : « Le témoignage de Nigidius est si bien d'accord avec celui de Varron qu'il est impossible d'écarter à priori ce dernier, comme le fait M. Seelman ».

1er TEXTE DE VARRON.

> « In accentu materia, locus et natura prosodiae brevissime comprehensa sunt. Nam materia esse ostenditur vox, et ea quidem qua verba possunt sonare, id est scriptilis ; locus autem syllaba, quoniam haec propria verbi pars est, quae recipit accentum. *Natura vero prosodiae in eo est, quod aut sursum est aut deorsum : nam in vocis altitudine omnino spectatur, adeo ut, si omnes syllabae pari fastigio vocis enuntientur, prosodia sit nulla.* Scire autem oportet vocem, sicut omne corpus, tres habere distantias : longitudinem, altitudinem, crassitudinem. Longitudinem tempore ac syllabis metimur ; nam et quantum temporis enuntiandis verbis teratur, et quanto numero modoque syllabarum unumquodque sit verbum, plurimum refert. *Ab altitudine* (*altitudinem* dit KEIL) *discernit accentus, cum pars verbi aut in grave deprimitur aut sublimatur in acutum.* Crassitudo autem in spiritu est... ».
>
> Apud Sergium, *De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 525, 18. — SCHOELL, p. 75, III, et p. 73, IIa).

[1] *Revue Critique*, 1897. Nouv. Sér. t. 43, p. 291, sq. Compte-rendu de l'ouvrage de W. M. LINDSAY, *The Latin Language; an historical account of Latin sounds, stems and flexions.*

« Les phrases soulignées, dit Vendryes, p. 22, attestent d'une façon péremptoire le caractère musical de l'accent latin, et il n'y a rien dans les autres qui parle en faveur d'une intensité ».

La comparaison qui s'efforce de retrouver dans le mot les trois dimensions des corps est traitée de subtilité avec raison par H. Weil et L. Benloew (*Théorie générale*, p. 3, en note). Priscien la donne aussi (KEIL, vol. II, p. 6, 19 et vol. III, p. 519, 9), de même que Servius (*De accentibus*, § 8, *Anal. Vindob.*). Mais il reste que la hauteur (ou acuité) et la gravité des sons sont la marque des accents.

2e TEXTE DE VARRON.

> « Acuta exilior et brevior et omni modo minor est quam gravis, ut est facile *ex musica cognoscere, cujus imago prosodia;* * nam et cithara omnique psalterio quo quaeque chorda acutior, eo exilior, et tibia tanto est voce acutiore, quanto cavo angustiore, adeo ut corniculo aut βομβυκίῳ (bomborio dit KEIL) addito gravior reddatur, quod crassior exit in aera. Brevitatem quoque acutae vocis in isdem organis animadvertere licebit, siquidem pulsu chordarum citius acuta transvolat, gravis autem diutius auribus immoratur. Etiam ipsae chordae quae crassius sonant, longiores videntur, quia laxius tenduntur: item in fistula duo calami brevissimi, qui acutissimae vocis; tibiae quoque acutiores quae breviores, et his foramina quam sunt ori proxima et brevioris aeris motum persentiscunt, tam vocem reddunt acutam *. Sic in loquentium legentiumque voce, ubi sunt prosodiae velut quaedam stamina (cordes d'instrument), acuta tenuior est quam gravis et brevis adeo, ut non longius *quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur* (1); cum gravis, quo uberior et tardior est, diutius in verbo moretur et junctim quamvis in multis syllabis residat. Quocirca graves sunt numero plures, pauciores acutae, flexae rarissimae » (2).
>
> Apud Sergium, *De Accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 531, 23. — SCHOELL, p. 82, XXI).

Tout ce que nous avons mis entre deux * est ainsi résumé par MM. Weil et Benloew, p. 10, en note : « En effet un son aigu passe vite, un son grave reste plus longtemps dans l'oreille. Les cordes d'une lyre rendent un son d'autant plus aigu qu'elles sont plus minces et raccourcies par une plus forte tension. Une flûte est d'autant plus aiguë qu'elle est plus étroite et plus courte ».

(1) Allusion au circonflexe (Note de Vendryes, p. 24).

(2) « Ce même enseignement se retrouve chez Cicéron (*Or.*, XVIII, 58), chez Martianus Capella (EYSSENHARDT, p. 65, 24) : « Duos autem acutos aut inflexos habere nunquam potest [vox], gravis vero saepe », et chez Pompeius (KEIL, V, p. 126, 24), suivant lequel l'accent grave « non sibi specialem vindicat partem, non habet propriam ». (Note de Vendryes, p. 24).

Vendryes, p. 23, donne le commentaire suivant du texte que nous venons de citer : « C'est encore d'un accent musical qu'il est question dans le curieux passage où Varron explique pourquoi la partie aiguë d'un mot est plus courte que la partie grave, en d'autres termes pourquoi il n'y a qu'une syllabe accentuée (parfois même moins d'une syllabe), tandis qu'il peut y avoir un grand nombre de syllabes non accentuées ; les raisons qu'il donne sont puériles, mais les métaphores qu'il tire de la musique et les comparaisons avec les instruments prouvent surabondamment qu'à son époque l'accent latin était musical ».

3e TEXTE DE VARRON.

Ce passage dans Sergius est très long ; il suffit à notre but d'en citer quelques lignes, celles qui ont été choisies par Vendryes.

« C'est encore du caractère musical de l'accent, dit celui-ci, p. 22-23, qu'il est question dans le fameux passage, si souvent cité, où Sergius parle d'après Varron de la *prosodia media*. On n'essaiera pas ici d'éclaircir cette question obscure, sur laquelle les esprits les plus sagaces se sont en vain exercés ; il semble que les grammairiens latins eux-mêmes n'aient pas très bien saisi la pensée de Varron, qui d'ailleurs avait emprunté sa théorie aux Grecs. En tout cas, ce qui paraît sûr, c'est que la *prosodia media* se rapportait à un accent musical et non à un accent d'intensité :

> « Prosodia media, dit Sergius, quae inter duas quasi limes est, quod *gravioris* quam *acutioris* similior est, in *inferioris* potius quam *superioris* numerum relegatur » ; et ailleurs : « sic inter *imam summamque* vocem esse mediam, ibique quam quaerimus prosodiam ».
>
> Apud Sergium, *De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 529, 15. — SCHOELL, p. 79, XIX. — Cf. WEIL ET BENLOEW, p. 13).

On peut voir encore SCHOELL, p. 88, XXXVI : « Prosodiam ibi esse dicimus, ubi aut sursum est aut deorsum », et p. 91, XLVII.

B. — Nigidius Figulus.

Contemporain de Varron, ami de Cicéron.

Lejay et Vendryes se servent de ce témoignage.

Voici ce que dit Lejay : « Un document plus important (que celui de Varron) nous a été conservé par Aulu-Gelle. Il nous rapporte qu'un polygraphe de la même époque (que Varron), Nigidius Figulus, voulait distinguer par l'accentuation le génitif *Valéri* du vocatif *Váleri*, et il ajoutait cette explication : " Nam interrogandi (casu) [le génitif], secunda syllaba *superiore tonost* (tono est) quam prima, deinde novissima deicitur ; at in casu vocandi *summo tonost* (tono est) prima, deinde gradatim descendunt " (1). Dans ce passage, il n'est pas question de la nature de l'accent. C'est par manière d'explication et pour bien faire comprendre sa doctrine, que Nigidius décrit la voix se posant en haut sur l'aigu et descendant ensuite vers le grave. Que le précepte soit,

(1) Weil et Benloew citent ce texte « gradatim descendunt » en faveur de l'accent moyen. Cf. p. 14. — Voir ce qu'ils disent, p. 61, du texte de Nigidius.

ou non, arbitraire, peu importe ; cette description ne rentre pas dans le système défendu et n'en a que plus de valeur. *Váleri*, avec sa finale longue, présente d'ailleurs une accentuation impossible en grec ».

Voici du reste le texte complet d'Aulu-Gelle :

> « P. Nigidii verba sunt ex commentariorum grammaticorum vicesimo quarto, hominis in disciplinis doctrinarum omnium praecellentis : *Deinde*, inquit, *voculatio* [1] *qui poterit servari, si non scienus in nominibus, ut Valeri, utrum interrogandi sint an vocandi? Nam interrogandi secunda syllaba superiore tonost, quam prima, deinde novissima deicitur; at in casu vocandi summo tonost prima, deinde gradatim descendunt.* Sic quidem Nigidius dici praecipit ; sed si quis nunc Valerium appellans in casu vocandi secundum id praeceptum Nigidii acuerit primam, non aberit quin rideatur ».
>
> *Noct. Att.* XIII, 25 (d'après SCHOELL, p. 140, XCV).

Cette dernière réflexion d'Aulu-Gelle prouve, dit Vendryes, p. 24-25, « qu'à son époque (2e moitié du IIe siècle) l'accentuation enseignée par Nigidius s'était modifiée : malheureusement Gellius ne dit pas s'il s'agit d'un déplacement ou d'un changement de nature; plutôt d'un déplacement toutefois, car Priscien et Servius enseignent qu'il faut accentuer *Mercúri*, *Domíti*, *Ovídi*, *Vergíli*, malgré la quantité brève de la pénultième parce que la finale est issue d'une contraction. Mais s'ajoutait-il à ce déplacement un changement de nature, c'est ce que l'on ne peut savoir. En tout cas, à l'époque de Nigidius, qui est en même temps celle de Varron, l'accent était nettement musical ».

Nous ajouterons à cette réflexion de Vendryes que si, du temps d'Aulu-Gelle, il y a eu dans l'accentuation « un changement de nature », ce changement n'atteint pas l'acuité, qui persiste toujours à son époque, nous l'avons vu ci-dessus, ch. V. Seule l'intensité a pu se joindre à cette acuité, mais cette adjonction n'est pas indiquée ; rappelons-nous que nous sommes à la 2e moitié du IIe siècle.

C. — Cicéron.

Né en 106 av. J. C., mort en 43. Contemporain de Varron et de Nigidius. — Il écrivit le *De Oratore* en 55, le *Brutus* en 46, l'*Orator* en 46.

(VENDRYES, p. 25 et 26. — LEJAY, art. cité de la *Revue critique*, 1897. — SCHOELL, p. 101, LVI.)

1er TEXTE DE CICÉRON.

Vendryes suit Lejay, nous citons ce dernier : « Un contemporain de Varron et de Nigidius, Cicéron lui-même, ne s'exprime pas autrement qu'eux, et il le fait dans un endroit de l'*Orator* où sa pensée est bien éloignée des questions grammaticales. Dans la partie du traité *consacrée à l'action*, l'auteur

[1] Voculatio = accentus. Cf. SCHOELL, p. 89, XXXVIII et XXXIX. On trouvera également dans SCHOELL, p. 58 et sq., une dissertation sur ce texte de Nigidius.

vient à parler du débit et de la cantilène qui doit accompagner la parole et varier avec les sentiments exprimés :

> « Volet igitur ille, qui eloquentiae principatum petet, et contenta voce atrociter dicere ; et summissa leniter, et inclinata videri gravis, et inflexa miserabilis ; mira est enim quaedam natura vocis ; cujus quidem, e tribus, omnino suis, inflexo, acuto, gravi, tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem in dicendo quidam cantus obscurior, (non [1] hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus, pene canticum ; sed) ille quem significat Demosthenes et Aeschines, cum alter alteri obicit vocis flexiones... » (*Or.* 56).

» Jusqu'ici il est question de l'accent oratoire, de ce chant discret de la parole qui dispose en tout de trois registres, le grave, l'aigu et le passage de l'un à l'autre (tel est le sens de *inflexo* : cf. *De Oratore* 2. 193 : " idem inflexa ad miserabilem sonum voce ") ; mais Cicéron ajoute aussitôt la digression suivante :

> « In quo illud etiam notandum mihi videtur ad studium persequendae suavitatis in vocibus : *ipsa enim natura*, *quasi modularetur hominum orationem*, *in omni verbo posuit acutam vocem*, *nec una plus*, *nec a postrema syllaba citra tertiam : quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria* ».

» On reste toujours dans le même ordre d'idées, il s'agit encore de chant et de mélodie, comme le prouvent la transition *in quo* et l'expression *quasi modularetur*. Mais ici, c'est de l'accent des mots dont il est question et dont les règles essentielles sont indiquées en deux propositions. Ce n'est au reste qu'une simple observation faite en passant, et Cicéron revient aussitôt à son sujet après avoir transformé sa digression en une preuve nouvelle en faveur des *vocis flexiones*. On ne peut imaginer une description plus claire et en même temps une allusion plus naturelle et plus dégagée de tout esprit de système comme de toute réminiscence d'une doctrine étrangère ».

Lejay ne cite que ce texte, et il suffit. Cependant en voici un second cité par Vendryes, p. 26.

2e TEXTE DE CICÉRON.

> « In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba brevior aut longior. Nec vero multitudo pedes novit, nec ullos numeros tenet ; nec illud quod offendit, aut cur, aut in quo offendat, intelligit ; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis, sicut *acutarum graviumque vocum*, judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit » (*Or.* LI, 173).

Vendryes n'ajoute aucune réflexion. Ce dernier texte ne nous semble pas prouver directement en faveur de l'accent tonique ou grave. Cicéron peut ne parler qu'en général des sons aigus et graves.

(1) Ce qui est entre ( ) n'est pas cité par Lejay, nous l'ajoutons pour avoir le texte complet.

D. — Vitruve.

Né vers 85 av. J. Ch.

(LEJAY, art. cité. — VENDRYES, p. 26. — L. HAVET, *Revue de Philologie*, I, 1877, p. 276. — HAVET, *Métrique...*, p. 221).

Voici ce que dit Lejay : « Il est nécessaire de signaler l'interprétation inexacte donnée par M. Lindsay d'un autre texte, celui de Vitruve, V, 4, 1-2. Dans ce chapitre du *De Architectura* est résumée une théorie générale d'Aristoxène sur deux espèces de mouvements de la voix. Aristoxène, et après lui, Vitruve parlent musique, non pas accentuation. Cependant au milieu de l'exposition du musicographe grec, Vitruve intercale un exemple pour l'édification du lecteur latin, et cet exemple se trouve être la description la plus claire de l'accent circonflexe entendu comme accent mélodique... Il est faux de dire que cette description est " borrowed apparently from Aristoxenus, empruntée évidemment à Aristoxène ". L'ensemble du passage est sûrement tiré d'Aristoxène, comme le dit Vitruve et comme le prouve la comparaison des deux ouvrages. Toutefois Aristoxène n'a pas plus songé à décrire le circonflexe grec qu'à citer *sol*, *lux*, *flos*, *vox*. Cette parenthèse est de Vitruve, ou probablement d'une source latine antérieure, Varron, d'après une récente conjecture de M. Ussing » ([1]).

Voici le texte de Vitruve, tel que le donne M. Havet, dans la *Revue de Philologie :*

> « Vox enim mutationibus cum flectitur alias fit acuta alias gravis, duobusque modis movetur, e quibus unus effectus habet continuatos, alter distantes. Continuata vox neque in finitionibus consistit neque in loco ullo ; efficitque terminationes non apparentes, intervalla autem media <ap>parentia, *uti sermone, cum dicamus* sol, lux, flos, vox : *nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intellegitur, sed, quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus.* Per distantiam autem e contrario, namque cum flectitur, in mutatione vox statuit se in alicujus sonitus finitionem, deinde in alterius ; et, id ultro citro crebre faciendo, constans apparet sensibus ; uti in cantionibus, cum flectentes vocem varietatem facimus modulationis : itaque, intervallis ea cum versatur, et unde initium fecit et ubi desiit apparet in sonorum patentibus finitionibus, mediana autem latentia intervallis obscurantur ».
>
> *De archit.*, V, 4, 2. (SCHOELL, p. 83, XXII).

M. Havet ajoute ce commentaire :

« Ce passage a été mal compris et défiguré, et je doute qu'aucune édition le donne correctement. Dans la dernière, celle de MM. Rose et Müller-Strübing (Lips., Teubner, 1867), la phrase *sed, quod ex acuta facta est gravis,*

([1]) « Je n'ai pas à examiner si l'hypothèse de M. Ussing est plus certaine que la doctrine généralement reçue jusqu'ici au sujet de Vitruve. Il suffit que l'auteur de la compilation, si c'est un faussaire du IVe siècle, ait puisé à une source plus ancienne ». C'est tout ce que dit Lejay et il passe à Quintilien.

ex gravi acuta apparet auribus est rendue inintelligible par la substitution (empruntée à l'édition Lorentzen) de *nec quae* à *sed quod*, et par l'insertion d'une virgule entre *acuta* et *apparet*.

» M. F. Schoell, qui, dans les *Acta Societatis philologae Lipsiensis* (t. 6, 1876, p. 38), a eu le mérite d'attirer l'attention des grammairiens sur le passage de Vitruve, a eu le tort de transcrire le texte falsifié sans se donner la peine de regarder les leçons des manuscrits. Il se trompe grandement quand il croit que cette suite de mots vides de sens est propre à confondre ceux qui osent admettre l'existence de l'accent circonflexe en latin, et quand il s'imagine qu'elle va les réduire au silence : « omnem dirimit controversiam ». En réalité, le texte de Vitruve est un témoignage positif sur l'existence de l'accent circonflexe en latin, et sur la nature de cet accent.

» Le passage latin a pour objet essentiel une théorie musicale puisée, comme le dit Vitruve lui-même, dans Aristoxène (*Eléments harmoniques*, l. 1, c. 3). Vitruve distingue deux mouvements de la voix, dont l'un a *effectus continuatos*, l'autre *effectus distantes*. Les mots *sermone* et *in cantionibus* semblent indiquer que le premier de ces mouvements est celui de la voix parlée, et le second celui de la voie chantée, et en effet Aristoxène (1, 3, 31) professe expressément cette distinction...

» Dans le résumé qu'il donne de cette théorie grecque, Vitruve a inséré une remarque de phonétique latine, d'autant plus précieuse pour nous qu'elle n'a point sa source dans Aristoxène, et que, selon toute apparence, c'est une observation directe sur la prononciation usitée à Rome du temps de l'auteur.

» Vitruve n'a pas, comme Aristoxène, jugé suffisant de dire que la voix parlée présente un « mouvement continu », un changement graduel d'acuité. Il a, en outre, tenu à dire expressément dans quel cas ce phénomène se manifeste. Pour donner une notion précise du changement d'acuité, il ne pouvait comparer l'acuité de la voyelle d'une syllabe à l'acuité de la voyelle d'une autre syllabe, car, entre deux syllabes, il se trouve ordinairement une consonne, phonème qui n'a point d'acuité appréciable pour l'oreille, et qui établit une solution de continuité. Dans *pátèr*, par exemple, l'*a* était prononcé aigu et l'*e* grave ; entre ces deux voyelles, le *t* faisait un vide musical. Il eût été difficile de juger si, entre le commencement de l'*a* et la fin de l'*e*, l'acuité du ton diminuait peu à peu ; et même on peut se demander si la question du mouvement « continu » ou « discontinu » aurait ici un sens. Vitruve a donc cherché un mouvement de la voix à l'intérieur d'une même voyelle ; or, en fait de voyelles à mouvement musical intérieur, il ne pouvait guère citer que des voyelles prononcées avec l'accent circonflexe, lesquelles commençaient sur un ton plus aigu et finissaient sur un ton plus grave ; et, en fait de voyelles circonflexes, il devait, pour éviter toute confusion, en choisir qui fussent aussi isolées que possible, c'est-à-dire qui appartinssent à des monosyllabes. Le choix de ses exemples était donc marqué d'avance : il devait alléguer, et il a allégué en effet, des mots monosyllabes circonflexes, à savoir : *sôl*, *lûx*, *flôs*, *vôx*.

» Dans la parole, la voix ne se pose sur aucun ton ; elle glisse insensiblement le long de la série des tons. On ne peut donc dans la parole, comme on le fait dans le chant, assigner des valeurs déterminées à un ton initial et à un ton final pris chacun isolément ; il n'y a même pas un ton final ni un ton initial ; tout ce qu'on peut faire est d'user de comparaison et de juger que la

voix est d'abord plus aiguë et ensuite plus grave. Lors donc que le larynx fait entendre un circonflexe ou ton descendant, l'aigu se change peu à peu en grave, et c'est par rapport à la valeur plus grave de la fin que l'oreille apprécie la valeur plus aiguë du commencement. En d'autres termes, tandis que dans le chant l'oreille constate des tons distincts, dans la parole elle ne constate que des changements du ton. Tel est le sens de la phrase *nunc enim nec unde incipit nec ubi desinit intelligitur; sed, quod ex acuta facta est gravis, ex gravi acuta apparet auribus* ».

Vendryes, p. 26, fait remarquer à juste titre que cette théorie du circonflexe « suppose que l'accent latin était essentiellement musical ».

E. — Quintilien.

Né vers 35 ap. J. Ch., mort en 95.

(Vendryes, p. 27. — Lejay, art. cité).

1[er] texte de Quintilien.

> « Est autem in omni voce utique acuta, sed nunquam plus una nec unquam ultima, ideoque in disyllabis prior ».

Inst. or. I, v, 29. (Schoell, p. 102, lvii).

Ce texte rappelle celui de Cicéron, dont il reproduit presque les expressions.

2[e] texte de Quintilien.

« On a vu dans un autre passage (xii, 10, 33), dit Lejay, le signe d'un changement dans la nature de l'accent. Quintilien compare l'accent grec avec l'accent latin :

> « *Sed accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa minus suaves habemus, quia ultima syllaba nec acuta unquam excitatur nec flexa circumducitur, sed in gravem vel duas graves* (1) *cadit semper...* ».

Inst. or., xii, 10, 33 (Schoell, p. 102, lviii).

« L'expression de Quintilien est vague, disent MM. Weil et Benloew..., p. 9; nous croyons y trouver un indice que les Latins appuyaient quelque peu sur la syllabe aiguë et que déjà leur accent s'acheminait vers l'accent moderne ». « L'expression *similitudine* et tout ce qui suit est parfaitement claire, reprend Lejay : Quintilien dit, ce qui est vrai, que l'accent est plus monotone que l'accent grec, parce qu'il jouit de moins de liberté dans les positions qu'il peut prendre. Reste le mot *rigore. Rigor*, au propre, désigne l'état de ce qui est rigide : dans la langue des arpenteurs, c'est la ligne droite. Au figuré, le mot est souvent un péjoratif de *constantia :* « (Pisoni) placebat pro constantia rigor » (Sen. *De ira* I, 18, 3; cf. Pline *N. H.*, 7, 18, 3). C'est aussi la fixité d'une

(1) Lire sans doute « graves [vox] cadit... » (note de Lejay).

loi immuable : « rigor disciplinae militaris » (Tacite *H.* I, 83), « juris rigor » (*Dig.* XLIX, 1, 19). *Rigor* est la sévérité des règles d'accentuation ; *similitudo* est la monotonie qui en résulte. S'il s'agissait ici de l'espèce de heurt produit sur l'oreille par l'accent d'intensité, on attendrait une toute autre expression, *asperitas* ou *impetus* par exemple. Ce passage ne renseigne donc pas sur la qualité de l'accent ».

Le Dr Kühner, dans son *Ausführliche lateinische Grammatik*, p. 238, donne la même interprétation du texte de Quintilien. Après avoir rappelé brièvement la différence entre les deux langues latine et grecque au point de vue de l'accentuation, il ajoute : « C'est grâce à cette souplesse d'accentuation que le grec est plus harmonieux que le latin. Le latin en effet, à cause des règles strictes qui régissent la place de l'accent, a une certaine rigidité ou raideur et une certaine monotonie. Quintilien 12, 10, 33 : " Accentus quoque cum rigore quodam tum similitudine ipsa... " Mais par contre, et pour les mêmes raisons, il a une énergie et une puissance d'effet oratoire supérieures à celles du grec ».

Il n'est donc pas question dans ce *rigor* de la *nature* de l'accent, ni en particulier de son intensité.

« Il est prudent, reprend Lejay, de s'arrêter à Quintilien. Si lui-même ne nous laisse pas soupçonner encore un changement dans la nature de l'accentuation, il n'est pas sûr cependant que l'évolution n'était pas déjà commencée. Les témoins de date plus récente sont au reste des compilateurs et des abréviateurs dont il faudrait déterminer les sources ». Rien de plus sur Quintilien. Lejay passe ensuite à l'argument tiré des neumes, que nous avons cité au ch. V de ce volume, p. 158.

Vendryes (p. 27-28) ne cite pas les deux textes précédents de Quintilien. Il commence par dire que « le témoignage de Quintilien a moins de valeur, a priori, que celui de Cicéron ou de Vitruve ;... rien chez Quintilien n'autorise à penser qu'à son époque l'accent fût devenu intensif ». Puis il réfute Langen, qui a confondu l'accent oratoire (intensif) avec l'accent aigu dans deux textes de Quintilien.

Sur la nature mélodique de l'accent tonique, ou plus simplement du « ton », dans l'indo-européen, le grec et le latin, cf. MEILLET et VENDRYES, *Grammaire comparée...*, pp. 119-123 ; on y trouvera la confirmation de la thèse que nous soutenons ici : « Le ton que le grec et le latin ont hérité de l'indo-européen différait absolument de l'accent d'intensité qu'on observe dans des langues indo-européennes modernes comme l'anglais, l'allemand ou le russe... ». Cf. aussi un curieux article de G. KENT, *L'accentuation latine : Problèmes et solutions* (*Revue des Etudes Latines*, Juill.-Déc. 1925, pp. 204-214). L'auteur arrive aux mêmes conclusions, quoique par une voie tout-à-fait différente.

II. AUTEURS DE L'ÉPOQUE POSTCLASSIQUE.

1° EN FAVEUR DE L'ACUITÉ SEULE.

« Chez la plupart des grammairiens de basse époque, dit Vendryes, p. 28, c'est l'enseignement de Varron et de Nigidius qu'on retrouve ; c'est-à-dire qu'ils affirment en latin l'existence d'un accent musical, ainsi Martianus Capella ».

Vendryes ajoute en note : « ... Quand ils affirment quelque chose, car certains grammairiens donnent de l'accent les définitions les plus vagues : Dositheus, par exemple (KEIL, VII, 377, 6) l'appelle " unius cujusque syllabae proprius sonus "; Maximus Victorinus (KEIL, VI, 188, 15) et Audax lui-même (KEIL, VII, 322, 12) " unius cujusque syllabae in sono pronuntiandi qualitas ».

Ces définitions ne sont pas aussi vagues que le veut bien dire Vendryes : il ne s'agit pas ici de la définition de l'accent aigu, mais d'une définition *générique* des accents — aigu, grave, circonflexe — qui s'applique à *tous* les accents, car chaque syllabe a son accent.

F. — Martianus Capella.

Début du Ve s. — VIe siècle, d'après Vendryes.

Voici deux textes de M. Capella ; Vendryes ne cite que le premier :

1er TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis (1) et seminarium musices (2), quod omnis modulatio ex fastigiis vocum gravitateque componitur ideoque accentus quasi adcantus dictus est ».
>
> *De nuptiis*, lib. III, *De arte grammatica* (EYSSENHARDT, p. 65, 19. — SCHOELL, p. 78, XII).

2e TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Hactenus de juncturis. Nunc de fastigio videamus, qui locus apud Graecos περὶ προσῳδιῶν appellatur. Hic in tria discernitur : una quaeque enim syllaba aut gravis est aut acuta aut circumflexa, et ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 65, 15. — SCHOELL, p. 86, XXVII).

G. — Priscien.

468-75, d'après U. Chevalier; VIe s., d'après Vendryes; début du VIe s., d'après Teuffel.

> « Accentus namque est certa lex et regula ad elevandam et deprimendam syllabam uniuscujusque particulae orationis... Accentus etiam tripertito dividitur, acuto, gravi, circumflexo. Acutus namque accentus ideo inventus est, quod acuat sive elevet syllabam; gravis vero eo, quod deprimat aut deponat; circumflexus ideo, quod deprimat et acuat ».
>
> *De accentibus* (KEIL, vol. III, p. 519, 25. — SCHOELL, p. 86, XXIXb; 78, XVIII).

(1) *Diomède* : « et est accentus, ut quidam recte putaverunt, velut anima vocis » (SCHOELL, p. 77, X). — *Pompeius* : « accentus est quasi anima vocis » (SCHOELL, p. 77, XI). — *Cod. Bern.*, 16 (IXe s.) : « Accentus est anima verborum sive vox syllabae » (SCHOELL, p. 78, XIII). — *Rhaban Maur* : Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, vigor ac anima vocis » (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CXI, col. 625). — Tous ces textes seront cités ci-dessous.

(2) Le « seminarium musices », ce semble, ne se rencontre que dans Capella.

H. — Audax.

Peu avant le VIIe siècle.

Cf. Article de Ch. Thurot sur cet auteur : *Revue Critique*, 1877. Nouv. Série, t. IV, p. 307-8. — Thurot corrige certaines phrases publiées par Keil ; d'après lui, Audax serait « peu avant le VIIe siècle ». Cf. aussi Vendryes, p. 29.

> « Accentus quid est? Certa lex et regula ad levandam syllabam vel premendam. Accentus unde dictus est? Quod juxta cantum sit, ut adverbium, quod juxta verbum sit. Inter accentum et cantum quid interest? Quod cantus in musica, accentus in oratione est. Accentus, qui ad acuendas syllabas gravandasque pertinent, quot sunt? Tres, id est acutus, gravis, circumflexus... Illi vero accentus qui humilitatem vel altitudinem syllabarum ostendunt, id est acutus, gravis, circumflexus, plena ratione tractandi sunt. Acutus cur dicitur? Quod acuat et erigat syllabam. Gravis quare? Quod deprimat et deponat : iste contrarius est acuto. Quid circumflexus? Duplex est : nam ex acuto et gravi constat ; incipiens enim ab acuto in gravem desinit : ita, dum ascendit et descendit, circumflexus efficitur. Acutus autem et circumflexus similes sunt, nam uterque levat syllabam ; gravis contrarius videtur ambobus : nam semper deprimit syllabas, cum illi levent ».
>
> *Recapitulatio de accentibus* (KEIL, vol. VII. p. 357, 14).

I. — S. Bède.

675-735.

> « Accentus autem quasi adcantus dictus, quod ad cantilenam vocis nos faciat agnoscere syllabas ».
>
> *De arte metrica. De mediis syllabis* (MIGNE, *Patr. lat.*, t. XC, col. 157. — PUTSCH, col. 2358).

J. — Alcuin.

735-804. Il répète Priscien.

> « Accentus est certa lex et regula ad levandam et comprimendam syllabam ».
>
> *Grammatica* (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CI, col. 858. — PUTSCH, col. 2086 ; cf. aussi 2084).

C'est assez d'auteurs en faveur de l'acuité de l'accent ; on pourra d'ailleurs trouver beaucoup d'autres textes dans SCHOELL. — Nous verrons plus loin le témoignage très net de Pierre Hélie, en plein milieu du XIIe siècle.

2° EN FAVEUR DE L'ACUITÉ ET DE L'INTENSITÉ.

K. — Pompeius.

Fin du v[e] siècle.

1[er] TEXTE DE POMPEIUS.

« Et quid est ipse accentus? ita definitus est : *accentus est quasi anima vocis*, id est accentus est anima verborum et anima vocis uniuscujusque. Quemadmodum corpus nostrum non potest esse sine anima, sic nec ullum verbum nec ullus sermo sine accentu potest esse. Et quemadmodum anima nostra in toto corpore ipsa plus potest, sic etiam * illa syllaba *plus sonat* in toto verbo, quae accentum habet *. Ergo illa syllaba quae accentum habet plus sonat, quasi ipsa habet majorem potestatem ».

Commentum. De accentibus (KEIL, vol. V, 126, 27. — SCHOELL, 77, XI.

Du texte précédent Vendryes, p. 29, ne cite que ce que nous avons mis entre deux *, et cela suffit pour prouver l'intensité.

Pompeius parle encore, en deux endroits, de l'accent qui « plus sonat ». Il faut reproduire ici ces deux textes; en voici un, auquel Vendryes ajoute des observations qui ne sont pas entièrement exactes :

2[e] TEXTE DE POMPEIUS.

« Et quo modo invenimus ipsum accentum? Et hoc traditum est. Sunt plerique qui naturaliter non habent acutas aures ad capiendos hos accentus, et inducitur hac arte. Finge tibi quasi vocem clamantis ad longe aliquem positum. Ut puta finge tibi aliquem illo loco contra stare et clama ad ipsum; cum coeperis clamare, naturalis ratio exigit, ut unam syllabam plus dicas a reliquis illius verbi; et quam videris plus sonare a ceteris, ipsa habet accentum. Ut puta si dicas *orator*, quae *plus sonat? ra;* ipsa habet accentum. *Optimus*, quae *plus sonat?* illa quae prior est. Numquid sic sonat *ti* et *mus*, quemadmodum *op?* Ergo necesse est, ut illa syllaba habeat accentum, quae plus sonat a reliquis, quando clamorem fingimus ».

Op. cit. (KEIL, *Ibid.*, 127, 1. — SCHOELL, 101, LV[b]).

Vendryes ajoute ce commentaire, p. 30 : « Ce texte a été souvent cité pour établir la nature *intensive* de l'accent latin; l'enseignement qu'il contient est donné par Pompeius comme traditionnel et se retrouve effectivement presque dans les mêmes termes chez Servius (*Comment. in Donat.*; Keil, IV, 426, 16) (1); mais Servius est également du v[e] s., et cet enseignement pourrait avoir été transmis par deux ou trois générations de grammairiens sans être pour cela très ancien; on n'en trouve aucune trace à une époque anté-

(1) « Il est également dans le Codex Bernensis, IX[e] s. (KEIL-HAGEN, *Anecd. Helv.*, XLV) » (Note de Vendryes). Cf. ci-dessous, texte P.

rieure [1]. En tout cas, les mots « plus sonare » et la recette bizarre donnée par Servius et Pompeius pour découvrir la syllabe accentuée s'accordent mal avec un accent musical et impliquent un accent d'intensité ».

Tout cela est bien, sauf les deux dernières lignes ; car on ne voit pas du tout comment un accent d'intensité ne pourrait pas *s'accorder avec un accent musical d'acuité.*

Vendryes continue ; « Mais cela est loin d'être contredit par les faits. On a vu plus haut que l'accent roman était intensif ; il n'y a rien d'extraordinaire à ce que des grammairiens du v[e] et peut-être déjà du IV[e] siècle aient senti ce caractère nouveau de l'accent, sans d'ailleurs s'en rendre un compte exact, et sans cesser d'employer la vieille terminologie issue du grec ; mais sous les mêmes termes, ils commençaient à substituer (!) la notion d'un accent d'intensité à celle d'un accent musical. On peut donc admettre le témoignage de Servius et de Pompeius sans révoquer en doute celui de Varron ; les deux se concilient fort bien ; ils supposent que l'accent latin a changé de nature, ce qui n'a rien d'invraisemblable, a priori, dans une période de sept siècles ».

Et c'est tout. Au lieu du « substituer » de Vendryes, il faut dire : ils commençaient à *joindre* la notion d'intensité à celle d'un accent musical. Les deux « se concilient fort bien » en effet, non pour la raison donnée par Vendryes : « substitution », mais parce que ces deux caractères *intensité* et *acuité* peuvent sans aucun inconvénient se rencontrer sur la même syllabe. Aujourd'hui en italien, *l'acuité, l'intensité* et même *la longueur* s'installent sans se gêner sur la syllabe accentuée. Et ce n'est pas par habitude, routine, pour copier les Grecs, que les auteurs de l'époque postclassique parlent toujours d'accent ; mais parce que, réellement, dans la langue qu'ils parlaient, dans la musique qu'ils entendaient, leurs oreilles percevaient *l'acuité* de la syllabe accentuée, en même temps que le phénomène de *l'intensité*. Cf. ci-dessus, ch. V, p. 116.

3[e] TEXTE DE POMPEIUS.

Ce texte est long, il peut servir à trois preuves :

a) à la brièveté « *cursim* syllabam proferimus »,
b) à l'intensité « *plus sonat* »,
c) à l'acuité « *acutus* ».

« Accentus, qui necessarii nobis sunt duo sunt tantummodo apud Latinos : acutus et circumflexus. Acutus dicitur accentus, quotiens cursim syllabam proferimus, ut si dicas *árma, árcus :* non possumus dicere *âma*, non possumus dicere *ârcus*. Acutus ergo dicitur, quando cursim syllabam proferimus. Circumflexus dicitur, quando tractim syllabam proferimus, ut *mêta, Mûsa :* non possumus dicere *méta*, non possumus dicere *Músa*. Ergo circumflexum dicimus qui tractim profertur, acutum illum qui cursim. Est etiam gravis, sed iste paene superfluus est apud Latinos. Qua ratione? nec acutus nec circumflexus est. Omnis

(1) « Cledonius qui est également du v[e] siècle indique aussi un accent d'intensité quand il parle de « cursim profertur » et « excusso sono » (KEIL, V, 31, 32). Cf. SEELMANN, p. 28 ». (Note de Vendryes).

sermo necesse est, ut aut acutum habeat aut circumflexum : nullus est sermo, qui sine istis sit : si non habet acutum, circumflexum habet; si non habet circumflexum, acutum habet. Et gravis ubi erit, si vel ille vel ille sibi sermonem vindicat? in reliquis, ubi non est nec acutus nec circumflexus, in reliquis syllabis ipsius sermonis. Ut puta *malesânus : sa* circumflexum habet, *ma le nus* istae tres syllabae gravem habent accentum; nam ideo dictus est gravis hac ratione, quod minus sonet, quam sonat ille legitimus. *Ma le nus* numquid sic sonant omnes istae syllabae, quemadmodum sonat *sa? sa* plus sonat; ideo dictae sunt illae habere gravem accentum, quod et pigrum et minus sonent. Ergo scire debes quia nullo loco gravis poni potest, quantum ad utilitatem pertinet, nisi ubi non fuerit acutus aut circumflexus; in eadem tamen parte orationis, non sibi specialem vindicat partem, non habet propriam. Sed hoc apud Latinos tantum ».

Op. cit. (KEIL, *ibid.*, 126, 4. — SCHOELL, 85, XXVI[b]).

4e TEXTE DE POMPEIUS.

« Graeci prosodias dicunt accentus hac ratione : pros dicunt ad, cantum dicunt oden. Verbum de verbo Latini expresserunt, ut dicerent prosodias accentus. Sed Latini habent et alia nomina : et tonum et tenorem dicunt; nihil interest, sive accentum dicamus, sive tonum sive tenorem; eadem ratio est, nomina sunt tantum modo dissimila ».

Op. cit. (KEIL, *ibid.*, 125, 34).

L. — Servius.

Ve siècle, d'après VENDRYES. — *Sergius*, époque inconnue; il est souvent confondu avec Servius dans les titres des mss. (EDON). — Servius Honoratus (Marius), contemporain de Symmaque, qui vécut de 350 à 420, mais plus jeune de quelques années, selon Macrobe (EDON).

Voici quelques textes de Servius, les deux premiers en faveur de l'*acuité*, le troisième en faveur de l'*intensité* de l'accent.

1er TEXTE DE SERVIUS.

« Omnis accentus aut acutus est aut circumflexus. Acutus dicitur accentus, quotiens cursim syllabam proferimus, ut *árma;* circumflexus vero, quotiens tractim, ut *Mûsa;* nam gravis accentus in Latino sermone paene usum non habet, nisi quod vel cum acuto vel circumflexo poni potest, in his scilicet syllabis, quae supra dictos accentus non habent ».

In Donatum (KEIL, vol. IV, 426, 10. — SCHOELL, 84, XXIV[a]).

2e TEXTE DE SERVIUS.

« Accentus dictus est quasi adcantus secundum Graecos, qui πρὸς-ῳδίαν vocant : nam apud Graecos πρὸς dicitur ad, cantus vero ᾠδή vocatur. Plane sive accentum dicas sive tonum sive tenorem idem est ».

Ibid. (KEIL, *l. c.*, 426, 6. — SCHOELL, 90, XLIV[c]).

3[e] TEXTE DE SERVIUS.

« Accentus in ea syllaba est, quae *plus sonat*. Quam rem deprehendimus, si fingamus nos aliquem longe positum clamare. Invenimus enim naturali ratione illam syllabam *plus sonare*, quae retinet accentum, atque usque eodem *nisum vocis* ascendere ».

Ibid. (KEIL, *l. c.*, 426, 16. — SCHOELL, 101, LV[a]. — Cf. Pompeius, ci-dessus, 2[e] texte).

M. — Cledonius.

V[e] siècle. — Cf. VENDRYES, p. 30, note 2 (qui renvoie à SEELMAN, p. 28).

« Acutus qui cursim profertur, ut *árma*, *excusso enim sono* dicendum est ; circumflexus qui tractim, ut *Rôma;* gravis qui pressa voce habet accentum ».

Ars. De accentibus (KEIL, vol. V, p. 31, 30. — SCHOELL, 85, XXVI[c]).

Le mot « excusso » n'éveille-t-il pas l'idée d'agitation, de secousse, de violence, de force ? — Il y a, ce semble, dans ce texte si court, les trois qualités de l'accent latin dans sa troisième période :

acutus = acuité,
cursim = brièveté,
excusso = force.

On pourra trouver dans SCHOELL, p. 90, d'autres textes encore de Cledonius, relatifs à la nature de l'accent. Inutile de les citer, ils ne font que se répéter.

N. — Diomède.

VI[e] siècle. — VENDRYES, p. 29.

1[er] TEXTE DE DIOMÈDE.

« Accentus est acutus vel gravis vel inflexa elatio orationis vocisve intentio vel inclinatio acuto aut inflexo sono regens verba. Nam ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla est ; et est accentus, ut quidam recte putaverunt, velut anima vocis ».

Art. Gramm. Lib. II, *De accentibus* (KEIL, vol. I, p. 430, 29. — SCHOELL, 77, X).

2[e] TEXTE DE DIOMÈDE.

Relatif à l'*acuité* seule :

« Accentus est dictus ab accinendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabae cantus. Apud Graecos quoque ideo προσῳδία dicitur, quia προσᾴδεται ταῖς συλλαβαῖς. Accentus quidam *fastigia* vocaverunt, quod in capitibus litterarum ponerentur ; alii *tenores* vel *sonos* appellant ; nonnulli *cacumina* retinere maluerunt. Sunt vero tres, acutus, gravis et qui ex duobus constat circumflexus ».

Ibid. (KEIL, *l. c.*, 431, 1. — SCHOELL, 89, XLI[a]).

O. — S. Isidore.

570-636.

« Accentus autem dictus, quod juxta cantum sit... Acutus accentus dictus, quod acuat et erigat syllabam ; gravis, quod deprimat et deponat : est enim contrarius acuto. Circumflexus, quia de acuto et gravi constat... Acutus autem et circumflexus similes sunt, nam uterque levat syllabam, gravis contrarius videtur ambobus, nam semper deprimit syllabas, cum illi levent, ut *Unde venit Titan et nox ubi sidera condit : unde* hic gravis est, *minus enim sonat*, quam acutus et circumflexus ».

Etymol. lib. I, *De grammatica*, 18, 2, 3 (SCHOELL, 86, XXIX[a]. — MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXII, col. 93-94). — Cf. plus haut le texte d'Audax.

P. — Codex Bernensis, 16.

IX[e] siècle.

« Accentus est anima verborum sive vox syllabae, quae in sermone *plus sonat* de ceteris syllabis. Accentus autem a cantu vocatus est, quia in ipso cantu producitur modulatio vocis ».

(KEIL-HAGEN, *Anecdota Helvetica*, XLV. — SCHOELL, 78, XIII. — VENDRYES, p. 30, note 1).

Q. — Rhaban Maur.

Ajoutons encore ce texte de Rhaban Maur († en 856), évêque de Mayence, disciple d'Alcuin, à cause de l'expression nouvelle, *vigor*, qui fait sans doute allusion à la force de l'accent :

« Accentus vero est, ut quidam recte putaverunt, *vigor* ac anima vocis... Et accentus dictus est quasi adcantus, quod juxta cantum sit ».

Excerptio de Arte grammatica Prisciani. De mediis syllabis, (MIGNE, *Patr. lat.*, t. CXI, col. 625).

Au reste, Rhaban Maur répète tous ses prédécesseurs :

« Accidit unicuique syllabae tenor, spiritus, tempus, numerus litterarum. Tenor acutus, et gravis, et circumflexus, qui in unaquaque dictione certa certus esse debet... ».

Ibid. (MIGNE, *l. c.*, col. 619).

Il y a pourtant longtemps que le circonflexe est mort, et la quantité aussi ! Mais, comme on fait encore des vers latins avec quantité, il faut bien en parler !

III. AUTEURS DES XIIe, XIIIe ET XIVe SIÈCLES.

EN FAVEUR DE L'ACUITÉ, DE L'INTENSITÉ ET DE LA LONGUEUR.

R. — Anonyme Cistercien.

Montpellier, 322. XIIe siècle. — Cf. THUROT : *Notices*... p. 25 et p. 392-393.

> « Omnis dictio, quotcumque sit sillabarum, uno regitur accentu, et unus accentus in ea dominatur. Illa ergo sillaba in lectione *tenebitur* et *elevabitur* que habuerit dominantem accentum ; cetere omnes deprimentur et *sine mora* pronunciabuntur. Verbi gratia : cum dico *dominus*, hec sillaba *do* elevatur et accentatur ; cum dico *paterfamilias*, sola ultima sillaba accentatur, cetere deprimuntur ; cum dico *tribulationes* vel *tribulationibus*, hec sillaba *o* sola tenetur et accentatur, omnes autem alie deprimuntur et instanter proferuntur. Quicumque igitur convenienter vult legere, hoc observare debet, ut in omni dictione sillabam illam que accentari debet, cum *aliqua morula* teneat, alias autem cursim et rotunde pronunciet ».

Voir ci-dessus, ch. V, p. 151, le rapide commentaire de Thurot sur ces paroles.

Il n'y a guère que ce texte un peu net en faveur de *l'allongement* de l'accent. Nous signalerons pourtant encore deux ou trois *Traités* de cette époque, qui permettent de constater ce que les auteurs pensaient de la nature de l'accent, aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

S. — Pierre Hélie.

Commentateur de Priscien, du XIIe siècle. Cf. THUROT, *Notices*.., pages 18 et suiv.

Les textes de Pierre Hélie cités par Thurot (*op. cit.*, p. 393) ne disent rien de la *longueur* de l'accent, mais seulement de sa *mélodie*. A ce titre, ils sont intéressants à citer.

1er TEXTE DE PIERRE HÉLIE.

> « Accentus est elevatio vocis acuta, que dicitur arsis, vel depressio gravis, que dicitur thesis, vel circumflexa inter utrumque vocis modulatio. Tempus autem est mora pronunciationis ipsi accentui adjacens ».
>
> (Cf. *Grammatica Petri Heliae, veri Prisciani imitatoris*, Strasbourg, 1499).

Ainsi, dit Thurot, « Pierre Hélie distingue très nettement entre l'accentuation et la quantité », et il reste de la sorte fidèle à l'accentuation musicale de l'antiquité.

« Ailleurs, ajoute Thurot, il définit autrement que les anciens les trois espèces d'accents, mais il ne perd pas de vue leur caractère musical » :

2e TEXTE DE PIERRE HÉLIE.

> « Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas, ubi accentum non servamus (1)... Tribus vero modis fit modulatio vocis. Aut enim a gravi voce incipimus et in acutum tendentes ibidem desinimus, et accentus hic dicitur acutus. Aut ab acuto incipimus, et in gravem tendentes ibidem perseveramus, et est gravis accentus. Aut a gravi in acutum tendentes ad gravem revertimur, et accentus hic circumflexus dicitur ».

T. — Grammaire latine, du XIIIe s.

Editée par Fierville.

Auteur anonyme dans les deux mss. : Laon 465 (XIVe s.) et Biblioth. Nat. 15462 (XIIIe s.) — Le ms. 537 de Bruges donne le nom de l'auteur : *César*. — Provenance italienne.

Le chapitre XIII est consacré aux accents : « *De accentibus* ». Voici ce que dit Fierville, p. XXIII, dans sa préface sur ce chapitre :

« L'auteur suit les règles données au VIe siècle par Priscien, et au XIIe par Pierre Hélie. Il s'écarte complètement du système adopté par Alexandre de Villedieu et donne franchement les règles de l'accent circonflexe, sans dire un mot de l'accent modéré, qu'il ne semble pas connaître. C'est, à ce point de vue, un vrai classique, étranger aux innovations qui tendaient à remplacer des usages longtemps pratiqués ».

Nous n'en citons rien, parce qu'il ne parle pas de la *longueur*. César répète Priscien : acuité, aigu, grave, circonflexe, modulatio vocis, etc...

U. — Alexandre de Villedieu, XIIIe s.

Nous avons donné ci-dessus, p. 757, dans l'Appendice au ch. IV, quelques renseignements bibliographiques sur cet auteur.

Voici ce que dit Thurot, *Notices*,... p. 394, de sa théorie de l'accentuation :

« Alexandre expose une théorie de l'accentuation assez différente de celle des anciens. Il distingue et expose séparément les règles de l'accent suivies par les anciens et celles qui étaient suivies de son temps :

> " Accentus normas legitur posuisse vetustas.
> Non tamen has credo servandas tempore nostro ".

» Il dit après les avoir exposées :

> " Noster non penitus has normas approbat usus ".

(1) Cf. ci-dessus, p. 163, note 1.

» Il admet trois accents, *acutus*, *gravis*, *moderatus* (qui est intermédiaire entre les deux premiers), et il définit l'aigu et le grave comme Pierre Hélie. Quant à l'accent circonflexe, il déclare qu'il est tombé en désuétude : « cessit ab usu ».

Stephen Morelot résume cette nouvelle théorie, d'après la thèse de Thurot. Voici ce qu'il dit sur la *valeur* et la *place* des accents : « Outre l'accent grave, qui appartient à toutes les syllabes qui n'en ont point d'autre, Alexandre en distingue deux qu'il appelle *modéré* et *aigu*. Le premier (*moderatus*), qui est l'accent par excellence, se place partout où les anciens employaient soit l'accent aigu, soit le circonflexe. L'autre (*acutus*) est réservé pour les monosyllabes et la syllabe finale des oxytons. Ces mots sont d'abord ceux que Priscien et les autres grammairiens de l'antiquité recommandaient de marquer d'un accent final, par exception à la règle, afin de prévenir les équivoques qui auraient résulté de l'homonymie [1]; puis les mots hébreux indéclinables, que le chant ecclésiastique affectait d'une modulation particulière [2]...; enfin la dernière syllabe du mot qui clôt une phrase interrogative ».

De l'accent latin (*Revue de l'Enseignement chrétien*, t. I, 1851, p. 232).

V. — « Grammaticale » de Montpellier, XIVe s.

Cf. ci-dessus, p. 757.

Stephen Morelot en a publié toute la seconde partie, qui traite de l'accent, dans la *Revue de l'Enseignement chrétien*, I, pp. 242-247.

« La seconde partie, qui est consacrée à l'accent, dit-il p. 234, n'est qu'une reproduction, sous une autre forme, de la doctrine d'Alexandre, que l'écrivain anonyme appelle moderne ; mais, à la différence de l'auteur du *Doctrinale*, il se dispense d'y joindre l'exposé de la théorie antique... La théorie moderne avait fait son chemin, et les souvenirs classiques s'effaçaient de plus en plus ».

---

(1) Par exemple *aliás*, adverbe ; *álias*, adjectif ; — *poné*, préposition ; *póne*, verbe ; etc. Cf. ci-dessus, p. 152, note 2, et Edon, *Ecriture*, p. 278.

(2) C'est Morelot qui parle.

TROISIÈME APPENDICE.

APPENDICE AU CHAP. XII, ART. IV.

TEXTES DES AUTEURS ANCIENS RELATIFS A L'ARSIS ET A LA THÉSIS.

A. — Sergius.

1er TEXTE DE SERGIUS.

Sergius, après avoir énuméré les divers accents :

« His ita se habentibus, sciendum est quod acutus et gravis et circumflexus soli sunt qui, ut superius diximus, naturalem unius cujusque sermonis in vocem nostrae elevationis servent tenorem. Nam ipsi arsin thesinque moderantur, quamquam sciendum est quod in usu non sit hodierno gravis accentus ».

In Donat., *De accentibus* (KEIL, vol. IV, p. 482, 14).

2e TEXTE DE SERGIUS.

« Scire debemus quod unicuique pedi accidit arsis et thesis, hoc est elevatio et positio: sed arsis in prima parte, thesis in secunda ponenda est ».

In Donat., *De pedibus* (KEIL, vol. IV, p. 480, 12).

3e TEXTE DE SERGIUS.

« Arsis et thesis est elevatio et positio; neque enim aliter pedes dirigere potuerunt, nisi alterna vice leventur et ponantur ».

In Donat., *Pedum explanatio* (KEIL, vol. IV, p. 523, 2).

B. — Priscien.

« Ad hanc autem rem arsis et thesis sunt necessariae. Nam in unaquaque parte orationis arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronuntiatione : velut in hac parte, *natura*, (ut) quando dico *natu*, elevatur vox et est arsis intus; quando vero sequitur *ra*, vox deponitur, et est thesis deforis. Quantum autem suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin. Sed ipsa vox, quae per dictiones formatur, donec accentus perficiatur, in arsin deputatur; quae autem post accentum sequitur, in thesin ».

De accentibus (KEIL, vol. III, p. 521, 24).

Weil et Benloew, *Théorie générale...* p. 16, semblent entendre ce passage de la *mélodie* naturelle du mot; M. Gastoué, dans ses *Origines du Chant romain*, p. 176, l'entend du *rythme*, en faisant remarquer que les traités de Priscien « furent la base de l'enseignement pendant toute la fin de l'antiquité et le Moyen-Age ».

C. — Martianus Capella.

1er TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatione per arsin et thesin... ».
>
> *De nuptiis*, lib. IX, *De musica* (EYSSENHARDT, p. 364, 2).

2e TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Pes vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos juncta, cujus partes duae sunt, arsis et thesis. Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 365, 15).

3e TEXTE DE MARTIANUS CAPELLA.

> « Disemus autem appellatur pes, qui per arsin et thesin primus constare dicitur ut est *leo* ».
>
> *Ibid.* (EYSSENHARDT, p. 366, 28).

D. — Marius Victorinus.

1er TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

La définition de cet auteur est plus complète, ou plutôt il en donne deux. La première est conforme, ce semble, à la théorie grecque :

> « Arsis igitur ac thesis quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum. Est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono ».

Puis il ajoute :

> « Item arsis elatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quaedam contractio syllabarum ».
>
> *Art. gramm.*, lib. I, *De arsi et thesi* (KEIL, vol. VI, p. 40, 14).

2e TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

> « De rythmi conditione pauca dicam : cujus origo de arsi et thesi manare dinoscitur. Nam rythmus est pedum temporumque junctura velox divisa in arsin et thesin, vel tempus quo syllabas metimur ».
>
> *Art. gramm.*, lib. I, *De rythmo* (KEIL, vol. VI, p. 41, 24).

3e TEXTE DE MARIUS VICTORINUS.

« Pes est certus modus syllabarum, quo cognoscimus totius metri speciem, compositus ex sublatione et positione ».

Art. gramm., lib. I, *De pedibus* (KEIL. vol. VI, p. 43, 9).

E. — Servius.

« Arsis dicitur elevatio, thesis positio. Quotiescumque contingit ut tres sint syllabae in pede vel quinque, quoniam non licet in divisione temporum syllabam scindi, sed aut principio adplicatur aut fini, idcirco debemus considerare, media syllaba cui parti conjungi debeat. Et hoc ex accentu colligimus. Nam si in prima syllaba fuerit accentus, arsis duas syllabas possidebit; si autem in media syllaba, thesi duas syllabas damus ».

Comm. in Donat., *De pedibus* (KEIL, vol. IV, p. 425, 7).

F. — Diomède.

1er TEXTE DE DIOMÈDE.

« Pes est sublatio ac positio duarum aut trium ampliusve syllabarum spatio comprehensa. Pes est poeticae dictionis duarum ampliusve syllabarum cum certa temporum observatione modus recipiens arsin et thesin, id est, qui incipit a sublatione, finitur positione. Pes ergo tunc dicitur, quando duae sunt syllabae, quoniam arsin et thesin in pedibus quaerimus, non ubi duo tempora sunt. Ergo una longa pedem non valebit efficere, quia ictibus duobus arsis et thesis, non gemello tempore perquirenda est ».

Art. gramm., lib. III, *De pedibus* (KEIL, vol. I, p. 474, 30).

2e TEXTE DE DIOMÈDE.

« Iambi enim arsis unum tempus tam in se habet et ejus thesis duo quam trochaei versa vice arsis duo habet et thesis unum ».

(*Ibid.*, p. 480, 10).

G. — Terentianus Maurus.

1er TEXTE DE TERENTIANUS MAURUS :

« Ergo cum duas videbis esse junctas syllabas,
Effici pedem necesse est, sint breves ambae licet :
una longa non valebit edere ex sese pedem,
ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.
Brevis utrimque sit licebit, bis ferire convenit;
parte nam attollit sonorem parte reliqua deprimit :
ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θέσιν ».

2e Texte de Terentianus Maurus :

« Quale si velis *amoenus* aut *amicus* dicere,
arsis hinc sumat necesse est tria priora tempora :
et thesi relinquat unum : vel licet vertas retro,
arsis uno sublevetur, deprimant thesin tria ».

De metris, vers. 1340-1346 et 1420-1423 (Keil, vol. vi, p. 365 et 368. Cf. tout ce long passage de Terentianus, Keil, p. 365 et seq.).

H. — Cledonius.

« Accidunt unicuique pedi arsis et thesis : omnis pes in passu est ; arsis elatio, thesis positio ».

Art. gramm., *De pedibus* (Keil, vol. v, p. 30, 9).

I. — Pompeius.

« Arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut si dicam *ego*, *e* arsis est, *go* thesis est. Cui rei proficiat arsis et thesis paulo post dicemus. Interim arsis et thesis dicitur elevatio et positio. Ut puta *Roma; Roma* prima syllaba arsin habet, secunda syllaba thesin. Quid si quattuor syllabarum fuerit? Duae erunt in arsi et duae in thesi. Quid si octo? Quattuor habet arsis et quattuor thesis. Quid si tres sunt, id est quid si impar numerus? Si impar numerus fuerit, quotiens media syllaba accentum habet, arsis habebit unum tempus et thesis duo; quotiens prior syllaba habuerit accentum, arsis habebit duo tempora et thesis unum. Ut puta, *Camíllus* quando dicimus, ecce media accentum habet : dicimus in arsi unum et in thesi duo. *Rómulus* quando dicimus, prima syllaba habet accentum : dicimus duo in arsi, unum in thesi ».

Commentum., *De pedibus* (Keil, vol. v, p. 120, 29).

J. — Atilius Fortunatianus.

Après énumération des pieds simples et des pieds composés :

« Hi sunt (pedes) qui in usum... omnium carminum veniunt, qui gressibus alternatis quasi incedunt per versus et moventur. Hic est motus et ingressio, quam graeci basin appellant : de sublatione constat et positione, quae et thesis dicitur, ut est « *arma vi* » ; *ar* sublatio est temporum duum, *ma vi* positio temporum duum ».

Art. De pedibus (Keil, vol. vi, p. 281, 3).

K. — Bacchius Senex.

Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι;
Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν.
Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος.

« Quam dicimus esse arsin?
Cum pes est sublatus, ubi incedere voluerimus.
Quam vero thesin? Cum est positus ».

Introd. art. mus. (MEIBOMIUS, vol. I, Bacchius Senex, p. 24).

L. — Saint Augustin.

« Opus est haec duo nomina mandare memoriae, levationem et positionem. In plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio... Video primum, pyrrichium tantum habere in levatione quantum in positione; spondaeus quoque et dactylus etc... Video secundum, iambum simpli et dupli habere rationem, quam rationem cerno et in chorio, etc... »

De musica, lib. II, c. X (MIGNE, *Patr. lat.*, t. XXXII, col. 1110).

M. — Julianus Toletanus.

« Quid est arsis? Elevatio, id est inchoatio partis. Quid est thesis? Positio, id est finis partis. Quo modo? Puta si dicam *prudens*, illud *pru* elevatio est, illud *dens* positio. In trisyllabis et tetrasyllabis pedibus, quot syllabas sibi vindicat arsis et quot thesis? In trisyllabis, si in prima habuerit accentum, ut puta *Dóminus*, duas syllabas vindicat arsis et unam thesis. Nam si paenultimo loco habuerit accentum, ut puta *beátus*, arsis vindicat unam syllabam et thesis duas ».

Excerpta. De pedibus (KEIL, vol. V, p. 321, 12).

N. — S. Isidore.

« Arsis et thesis, id est elevatio, et positio vocis ».

Etymol., lib. I, *De grammatica*, 17, 21 (MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXII, col. 92).

O. — Commentum Einsidlense.

« Arsis elevatio s. vocis, eo quod ibi vox elevetur. Thesis humiliatio i. depositio vel demissio, quia ibi vox deponatur ».

In Donati artem majorem. De pedibus (KEIL-HAGEN, *Anecdota helvetica*, p. 228, 23).

P. — S. Aldhelm.

« [Pedum] tempora in arsi et thesi accentibus discernuntur. ...Arsis interpretatur elevatio, thesis positio ; sed arsis in prima parte nominis seu verbi ponenda est, thesis in secunda. Nam hae particulae propter discretionem temporum pedestrium inventae traduntur, verbi gratia, *pólus*, *po* arsis est, *lus* thesis ».

Lib. de septenario (MIGNE, *Patr. lat.*, t. LXXXIX, col. 200 et 201).

Q. — Pierre Hélie.

« Accentus... est elevatio vocis acuta, que dicitur arsis, vel depressio gravis, que dicitur thesis, vel circumflexa inter utrumque vocis modulatio. Tempus autem est mora pronunciationis ipsi accentui adjacens ».

Cité par THUROT (*Notices...*, p. 393), qui renvoie au texte de Priscien, que nous avons cité plus haut.

On lira avec profit la discussion de plusieurs de ces textes dans les ouvrages de Bennett, de Chaignet, de Kawczynski, cités aux articles 4, 5 et 6 du chap. XII. Cf. aussi WEIL ET BENLOEW, *Théorie générale...*, et les *Origines du chant romain* de M. GASTOUÉ, p. 176 et suiv.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES PIÈCES CITÉES.

Les caractères romains indiquent les pièces tirées de la liturgie romaine.
Les caractères italiques sont réservés aux pièces ambrosiennes.
Les chiffres renvoient aux pages du volume.
Les chiffres suivis d'un astérisque indiquent que la pièce est citée en entier.

Introïts

Ad te levavi. 446, 447, 459, 461, 489

Benedicite 220
Benedicta sit 221

Cantate Dño 454
Cibavit eos 216
Circumdederunt me 433. 489
Clamaverunt 220, 441

Da pacem 433, 476, 478
De necessitatibus 220
Deus dum egredereris 216
Dicit Dominus 215
Dñe ne longe 216
Dñus illuminatio . . . 216, 220, 432
Dñus fortitudo 312, 454
Dum medium 503
Dum sanctificatus 220

Eduxit 215, 426
Ecce advenit 489, 599
Ecce oculi 428
Ego autem 215, 217, 220, 422, 423, 511
Ego clamavi 215
Esto mihi 481
Etenim 422, 424, 449
Ex ore 441
Exclamaverunt 440
Exsultate 422
Exsurge 201*, 429, 489

Gaudete . . . 438, 453, 454, 460, 482

In medio . . . 483, 490, 604, 745*
In nomine Jesu 215
In voluntate . . 221, 442-445, 448
Inclina 216, 217, 422, 423, 448, 481
Intret . . . 215, 343, 346, 380, 433
Introduxit 431, 440

Jubilate 431
Justus non conturbabitur . . . 216
Justus ut palma 490

Lex Dñi 220
Loquebar 404, 422, 425

Me exspectaverunt 441
Mihi autem. 426, 456
Miserere mei 217
Miserere mihi 216, 457
Misericordia Dñi 215, 431
Multae tribulationes . . . 430, 467

Ne timeas 220

Omnia 202*, 216, 428, 430
Os justi 221, 483

Populus Sion 490
Probasti Dñe . . 224, 225, 433, 465
Prope est 438
Protexisti me 221
Puer natus est 490, 603, 604

Quasi modo 426, 453

Redime me 214, 217, 220
Reminiscere 221
Requiem 223, 225, 716
Resurrexi . . . 215, 292, 440, 490
Rorate 425, 427, 476

Salve sancta Parens. 43
Sancti tui 215
Sapientiam 216, 422
Scio cui credidi 213, 214
Statuit . . . 409, 430, 434-435, 478
Suscepimus. 457-458

Tibi dixit 215

Veni 312
Venite adoremus 312, 453
Venite benedicti . . . 323, 431, 440
Viri Galilaei 426, 602, 604
Vocem jucunditatis 428, 432
Vultum tuum 221

(Introïts T. P.) 312

Graduels.

A summo caelo . . . 203, 463, 464
Ab occultis 203, 463
Adjutor 429, 482
Angelis suis 203, 463
Benedicam Dñum 450
Benedicta. ℣. Virgo Dei . . . 43
Confitebuntur 429
Dñe Deus virtutum 203, 463
Dñe praevenisti . . . 221, 404, 480
Dñe refugium 203, 463
Dirigatur 221
Dispersit 203, 463
Ego autem 410
Ex Sion 438
Excita Dñe 203, 463, 465
Exsultabunt 203, 463
Exsurge 410
Gloriosus 221
Hodie scietis 203, 463, 465
In omnem terram . . 203, 463, 464
In sole 203, 463, 464
Inveni 711
Justus ut palma 203, 213, 292, 463, 464
Miserere mihi 221
Ne avertas 465
Nimis honorati sunt . . . 203, 463
Oculi 466
Ostende 463
Qui operatus est 221
Requiem aeternam 203, 481
Sciant 447
Tecum principium 463
Tenuisti 410
Timebunt 438, 439
Tollite portas 203, 463
Universi 450
(Grad. IIe mode, Type « Justus ut palma ») 203, 463-465

Alleluias.

Caro mea 324
Dies 466
Dñe Deus 429
Dñus dixit 223
Fac nos innocuam 43
Inveni 466
Ostende 223, 746-747*
Solve jubente Deo 43
Veni Sancte 482
Video 466
(Allel. IIe mode) 466

Traits.

Attende caelum 196, 466
Beatus vir 196
Cantemus Dño . . . 291, 466, 730
Commovisti 447
Gaude 428
Jubilate Dño 196, 442
Laudate Dñum 196, 433
Qui confidunt in Dño 196
Sicut cervus 196
Vinea facta est 196
(Traits du VIIIe mode). . 196, 466

Séquences.

Dies irae 316
Laeta quies 333, 336
Lauda Sion . . 317, 689, 692, 736-741
Veni Sancte Spiritus . . 333, 336

Offertoires.

Ad te Dñe 216, 448, 453, 454, 481, 604
Beata es 428, 430, 453
Benedic 429
Confessio 429
Confortamini 454
Constitues eos 323
Desiderium 428
Deus enim firmavit 217
Deus tu convertens 453, 460
Dñe in auxilium 216
Exaltabo te 483
Exspectans 216
Exsultabunt sancti 221
Immittet 323
Jubilate Deo omnis terra . 747, 750*
Jubilate Deo universa terra 747, 750*
Justus ut palma 478
Meditabor 324
Mirabilis 423
Reges Tharsis 215
Scapulis suis 215
Tollite 426
Tui sunt 217
Vir erat 432

Communions.

Amen dico vobis 508, 510
Beata viscera 416
Cantate Dño 290

Christus 431
Circuibo 221
Comedite 503
Confundantur 478
Dñe Deus meus 216, 218
Dñe Dominus noster 217
Dñe quis habitabit 217
Dñus firmamentum 429
Dum venerit 426
Et si coram 423
Fidelis servus 430, 435
Fili 489
Honora 221, 432
Illumina 490
Introibo 447
Jerusalem 202
Lutum fecit 218, 461
Lux aeterna 301
Magna est 217, 438
Memento . 218, 221, 298, 480, 693
Mense septimo 221
Non vos relinquam 215
Notas mihi 217
Omnes qui 221, 425, 432
Pacem meam 491
Pascha nostrum 441, 442
Petite 442
Psallite 432
Qui me dignatus est 221
Quicumque 218
Quinque prudentes 218, 480
Quis dabit 215
Quod dico vobis 221
Revelabitur 454
Semel juravi 202*, 438-439
Tollite hostias 202*, 478
Tu mandasti 422, 481
Vidimus stellam 221
Vovete 216

Ordinaire de la Messe.

Kyrie II 420
» XI 419

Gloria II. . . . 459, 476, 477, 481
» III 432, 717, 730
» V. 454, 478, 479
» VI 476, 479
» VII 479, 718
» VIII. 314, 710
» IX 314, 479
Gloria X. 717
» XI 223
» XIII 480
» XIV. 476, 718
» XV 601

Gloria Ambrosien 161, 176, 206, 612

Credo I . 309, 310, 313, 314, 325, 344, 347, 382-383, 642, 644
» III 314
» VI 204-205*, 462

Credo Ambrosien 178*

Sanctus I 425, 430
» II 708-709
» III. 483, 709
» IV. 459
» VI. 460, 479, 482
» VII 702, 707
» IX. 700, 710
» X 698
» XI. 432
» XV 684*, 711
» XVII. 727-729

Agnus I 450
» III 695-697
» IV 701
» VI 702
» VII 420, 701, 707
» VIII 489
» X 698
» XI 699, 708
» XVIII 706

Antiennes.

A porta inferi 513, 535
A timore inimici 581*
Ab insurgentibus 187*
Ab occultis 187*
Accelera Dñe 187*
Accipiens Simeon 356
Ad Jesum 469
Ad te de luce 197*
Adhaesit. 386-387
Adjutorium . 290, 558*, 568*, 575*
Admoniti . . 350, 353, 484-487, 719
Adstiterunt justi 612
Ait autem Angelus 469
Ait latro. . . . 484, 529, 719, 720
Alleluia alleluia 725

Amen amen dico vobis quia . 378, 488
Amen amen dico vobis si quis . 507
Amen dico vobis quia nemo 469, 471, 472, 492, 494, 495, 726
Amen dico vobis quia non . . 519
Ancilla dixit 168, 284, 286, 287, 289, 467, 469, 527, 714-715, 726
Andreas Christi famulus . . 360, 477
Angelus autem Dñi 451, 452
Angelus Dñi descendebat. . 385, 537
Angelus Dñi nuntiavit . . . 449, 475
Annulo suo subarravit 360
Annuntiate populis 385
Annuntiaverunt 546*
Ante diem festum 612
Ante luciferum 316, 533
Ante me non est . . . 471, 479, 724
Antequam convenirent. 350, 496, 602
Anxiatus est 383
Apertis thesauris 535
Apparuit gratia 187*
Appenderunt mercedem . . . 383
Appropinquabat autem . . . 527
Apud Dominum 474
Aquam quam ego 378
Ascendens Jesus . . . 470, 473, 477
Ascendit Deus 385, 537
Asperges me 249, 732*-733
Assumpit Jesus 519
At Jesus conversus 529
Attendite a falsis 735
Attendite universi 362
Audite 340, 386-387*, 388
Auxit Dominus 368
Ave Maria . . 470, 498, 521, 524, 724

Beata Caecilia. 361
Beata es Maria 735
Beata es Virgo 492
Beata Mater 333-335
Beatam me dicent . . 360, 364, 367
Beati pacifici 350, 353, 469
Beati qui ambulant 197*
Beatus Andreas orabat. . . . 362
Beatus Laurentius orabat . . . 362
Bene omnia fecit 547*, 597*
Benedico te per filium 378
Benedicta tu 474, 537
Benedictus Deus 167
Bonum est confiteri 575*

Caecus magis ac magis 470, 471, 518
Caeli caelorum 575*
Canite tuba 478
Cantate Dño 165, 166*, 169, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 301, 304, 369, 372, 400-402, 557, 558, 560*, 566, 586*, 598, 600*, 601, 704-706
Captabunt . . 169, 198*, 386-387*, 391, 393, 397
Circumdantes 312
Clarifica me 350, 353, 484, 719, 721
Colligite primum 520
Collocet eum 378, 394, 488
Concussum est 359
Confido in Dño 361
Confundantur 384, 385
Congaudete mecum 358
Considerabam. 359, 363
Conturbati vero 175
Conventione autem . . 469, 518, 726
Convertere Dñe . . . 494, 495, 503
Cor mundum crea 512, 534
Crastina die 474, 537, 540
Crastina erit 339, 340-343
Cum accepisset 352, 471, 504, 511-514
Cum audisset Job 469
Cum esset sero 529
Cum facis . . . 311, 352, 512, 535
Cum his qui oderunt 358
Cum immundus spiritus . . 352, 507
Cum inducerent 351, 355
Cum jucunditate 360
Cum ortus fuerit . 339, 378, 394, 488
Cum sublevasset 447, 452
Cum venerit... quem 315
Cum venerit... Sps. 362, 363, 366-367
Currebant duo simul 446

Da mihi in disco . . . 384, 537, 539
Dabit ei Dominus 351, 496
Damasci praepositus 315
Data est mihi 386-387*, 391
De animantibus 175
De caelo veniet 369
De fructu . 214, 386-387*, 391, 393, 394, 396
De manu omnium 197*, 515, 522-523
De quinque panibus. 352
De Sion exibit lex 337*
De Sion veniet Dñus 475
Dedisti 214

Deus a Libano . . . 506, 512, 534
Deus deorum 568*
Deus Deus meus 290, 471, 472, 473, 494, 495, 523, 527
Deus meus es tu 361, 588*
Dextera Domini 574*, 588*
Dextram meam 361
Dicite invitatis 199*
Dirige Domine 362
Dirupisti Domine 214
Dives ille 368
Dixerunt discipuli . . 223, 359, 369, 372, 400
Dixerunt impii 323
Dixit autem Dñus servo . 166*, 167, 169, 199*
Dixit autem pater ad servos . . 378
Dixit autem paterfamilias 327*-332, 378, 488
Dixit Dñus Dño 362,368,370,372,548*
Dixit Dñus paralytico 471,498,515,529
Dixit paterfamilias 370
Dixit Romanus 359
Dñe audivi auditum 197*
Dñe bonum est 493, 504
Dñe Deus noster 286, 289
Dñe in civitate tua 186*
Dñe non est exaltatum. . . . 508
Dñe non sum 508, 517, 519
Dñe nonne bonum 693
Dñe puer meus 512, 534
Dñe quinque talenta 496
Dñe rex omnipotens . . 498, 499
Dñe salva nos. 595*
Dñe si adhuc 360
Dñe si hic fuisses 519
Dñe si tu vis 479
Dñe ut video 325, 356
Dñe vim patior . . . 325, 356-357
Dñus dabit. 521
Dñus defensor 545*
Dñus Deus auxiliator . . . 513, 535
Dñus Jesus. 359
Domum tuam Dñe 361, 365
Ductus est Jesus 449, 504
Dum conturbata fuerit 352
Dum intraret Jesus fines . . 507, 724
Dum sacrum 378, 394, 488

Ecce ancilla 378, 381, 394, 488, 581*
Ecce apparebit Dñus 376
Ecce ascendimus... et Filius. . 285, 288, 322, 369, 372, 400
Ecce completa sunt . . 325, 378, 488
Ecce dedi verba 359
Ecce Deus 312
Ecce in nubibus 475, 492
Ecce Maria genuit 343, 345
Ecce mitto 184*
Ecce nomen Dñi Emmanuel . 337*, 530, 698, 710
Ecce nomen Dñi venit 449, 477, 517
Ecce puer meus . . . 350, 353, 395
Ecce quod concupivi 384
Ecce rex veniet 384, 474
Ecce sacerdos magnus. . . . 359
Ecce signo 359
Ecce tabernaculum 520
Ecce veniet desideratus . 351, 478, 484, 496
Ecce veniet Deus . . 450, 522-525
Ecce veniet Dñus ut . 537, 539-541
Ecce veniet propheta 385, 386, 474, 537, 540
Ecce venit (Invitatoire) . . 219, 610
Ecce video 474
Ecce virgo 185*
Ego autem ad Dñum . 385, 537, 540
Ego sum qui sum 316
Ego sum resurrectio. . . 169, 198*
Ego sum via 552*
Egredietur virga . 290, 475, 504, 518
Egressus Jesus secessit . . . 477
Eleemosynas 518
Elegit nos Dñus 185*
Elevare, elevare . 326, 361, 365, 583*
Elisabeth Zachariae. . 327, 356, 594*
Erat quidam regulus 469
Erunt prava 478
Et cum ejecisset 516
Et genuflexo 509
Et invocabimus 187*
Et nunc reges 214
Et omnis mansuetudinis . 314, 545*
Et recordatae sunt 175
Euge serve... et fidelis. 223, 471, 526
Euge serve... in modico . 200*, 223, 350, 467, 469, 484-487, 573*, 583*, 593*, 716, 719-723
Ex quo facta est . . . 478, 479, 516
Ex utero. 350, 503
Exaudiat Dñus orationes . . . 200*

Excita Domine 517, 521
Exi cito in plateas 470
Exspectabo Dominum . . . 384, 537
Exsultabunt Domino 470
Exsurge Domine et judica 569*, 599*
Exsurgens 469

Factus est adjutor 218* 471
Factus sum sicut 385
Fidelis servus 356
Fili recordare 358, 364
Filiae Jerusalem 498, 499
Fontes et omnia 446

Gabriel angelus 288
Gaude Maria virgo 384
Generatio . 358, 363, 364, 366, 367
Genuit puerpera . . . 314, 326, 530

Habebitis 509
Habitabit in tabernaculo . . . 199*
Haec est virgo... et una . 223, 546*
Haec est virgo... quam . 469, 580*
Haurietis aquas 510
Herodes iratus 352, 484, 719, 721-723
Herodes rex . . 378, 381, 394, 488
Hi novissimi . 290, 469, 471, 494, 518, 528, 726
Hi sunt qui cum 521
Hic est discipulus ille . . 337*, 356
Hic est discipulus meus . 336*, 356
Hic est discipulus qui 185*
Hic vir despiciens 43
Hoc est praeceptum . 378, 488, 559*, 581*
Hodie caelesti sponso 339
Hodie Christus natus est . . . 450
Hodie completi sunt 503
Hymnus omnibus 378, 488

Ibat Jesus in civitatem. . . . 446
Illi ergo 452, 519
Illumina Dñe vultum 187*
Illumina sedentes 322, 532
Illuminatio mea 546*, 568*
In caelestibus 370
In circuitu 469
In craticula. 351
In die quo fecit. 175
In hoc cognoscent 361
In illa die 343
In loco pascuae . 369, 386-387*, 389
In mandatis 545*
In pace in idipsum. . 170, 199*, 214, 386-387*, 389, 393, 397
In patientia vestra . . 512, 535, 546*
In prole mater. 186*
In sanctitate 169, 199*
In sudore vultus 175
In tua patientia 521
In tympano et choro . . 548*, 580*
In veritate tua. 576*
Inclinavit Dñus . 493, 494, 495, 725
Inclinavit se Jesus 491, 495
Ingressa Agnes 359
Innocentes et recti 185*
Innuebant patri 384
Intende Dñe 187*
Intret oratio 199*
Introibo 537
Inundaverunt aquae. 323
Ipse praeibit 362, 366, 367
Ipse super maria. . . . 186*, 188
Ipsi sum desponsata 359
Ista est speciosa 546*
Istae generationes 175
Iste est Joannes qui supra... . 492, 517
Iste sanctus . 315, 530-532, 557, 691
Isti sunt duae olivae 494
Isti sunt viri 510
Ite et vos 378
Ite nuntiate fratribus 431

Jacob puer 185
Jam fulget oriens. 566
Jam hiems transiit . . 475, 477, 596*
Jesus autem transiens . . 495, 566*
Joannes autem 223, 290, 470, 528, 725
Joannes et Paulus agnoscentes . 469
Joannes et Paulus dixerunt . . 470
Joannes vocabitur . . 351, 355, 496
Jubilate Deo 384
Judaea et Jerusalem 735
Judicasti Domine. 537
Juravit Dominus 378, 488
Justificeris Domine 198*
Justitia ante eum. 184*
Justus Dñus 187*
Juvenes 469

Lapidaverunt . . 214, 386-387*, 394
Lapides pretiosi . 168, 170, 223, 286, 289, 527, 714, 715

Lapides torrentes . . 369, 373-376
Laudamus nomen 467, 506
Laudate Deum caeli . . . 513, 535
Laudate Dñum de . 310, 545*, 725*
Laudate Dñum qui 369
Laurentius bonum opus . . 378, 488
Lazarus amicus 504
Levabit Dñus 475, 512, 514, 535, 724
Levita Laurentius 477
Lex per Moysen . . . 512, 514, 534
Libenter gloriabor 362, 363, 366, 367
Libera me Dñe 494
Loquere Dñe 475
Lucia virgo 368
Lumen ad revelationem . 338*, 386-387*, 390, 391, 393, 397, 398
Lux perpetua 432

Magnificatus est 165
Magnus Dominus . . 493, 702, 703
Majorem caritatem . . 168, 169, 170, 223, 286, 289, 527, 714-715
Mane nobiscum 368, 371
Maria et flumina 383
Martinus Abrahae sinu . . . 172
Martinus adhuc 359
Maximilla Christo 361
Me suscepit 198*, 569*
Mecum enim . . 362, 366, 367, 548*
Medicinam . . 470, 492, 493, 510
Mirabile mysterium . . 361, 365, 367
Mirificavit Dñus 362, 363
Misereor super turbam . . . 200*
Miserere mei 197*
Miserere mihi Dñe 576*
Misericordia Dñi 510
Misi digitum 378, 488
Misit Dñus... de manu . . . 368
Misit rex 358
Missus est Gabriel 446, 532
Mitte verbum tuum . . . 187*
Montes et colles 528
Montes Gelboe 451
Multiplicasti 368

Nativitas est hodie 359
Nativitas tua 223, 484
Ne timeas Maria . . . 450, 735-736
Nemo in eum 471
Nigra sum . 326*, 343, 356-357, 692
Nolite judicare 378, 488
Nolite solliciti 200*, 315, 318-322*, 335, 530, 531, 538, 552, 691, 733*, 736
Nolite timere eos. 477
Non confundetur. 198*
Non derelinques 187*
Non est hic aliud. 362
Non lotis manibus 369
Non moriar 185*, 188
Non potest arbor. 515
Non recedet 516
Non vos relinquam . . . 475, 592*
Nos qui vivimus 569*, 576*
Numquid redditur 385, 474
Nuptiae factae sunt 359

O Adonai 327
O beatum virum 316
O crux splendidior 446, 448, 498, 500
O magnum pietatis 43, 360
O mors 385
O mulier magna est 385
O quam gloriosum est . . . 477, 480
O quam pulchra est 362, 367
O Sapientia 327, 732
Obsecro Domine 304
Obtulerunt pro eo . 214, 386-387*, 391, 396
Oculis ac manibus 223, 285, 288, 369, 372, 400-402
Omnes de Saba . 316, 386-387*, 390, 393, 396, 398
Omnes nationes 322
Omnes qui 512, 535
Omnes sunt 378, 394, 488
Omnis spiritus . 368, 370, 371, 567*
Oremus omnes 358, 363
Orietur diebus Dñi 530

Palpate et videte 175
Paradisi portae 537
Pater venit . . , ... 349
Paulus et Joannes... ad Terent. 360
Paulus et Joannes Juliano . . 358
Pax vobis ego sum . . . 440, 589*
Per arma 518
Per te Lucia virgo 360
Petrus apostolus et Paulus . . 477
Plangent eum 537
Popule meus . . 384, 385, 386, 474
Posuerunt 470
Prae timore autem . . 369, 373, 376

Praeceptor per totam 529
Princeps gloriosissime 517
Principes sacerdotum 498
Propheta magnus 537
Prophetae . . . 311, 507, 512, 534
Proprio filio 359
Propter fidem castitatis . . . 359
Prudentes virgines 385, 386
Puellae saltanti 469
Puer qui natus est 360
Pueri hebraeorum tollentes . . 519

Quaerite Dñum . . . 384, 385, 537
Quaerite primum 470, 515, 602, 605*, 612, 725
Quem vidistis pastores 533
Qui me confessus fuerit . 352, 549*
Qui me dignatus est . 285, 369, 372
Qui me misit 513
Qui mihi ministrat . . 351, 395, 506
Qui non colligit . . . 311, 512, 535
Qui pacem 459, 460
Qui persequebantur 369, 376
Qui sitit 385
Qui verbum . . 290, 467, 470, 491
Qui vult venire . 351, 395, 510, 582*
Quia vidisti me . 386-387*, 389, 391
Quid hic statis 512, 534
Quid me quaeritis 368
Quis es tu qui venisti . . . 359, 503
Quo progrederis 360
Quod autem cecidit 316
Quod uni ex minimis 301

Recedite a me. 478
Rectos decet 545*
Redemptionem 165
Reges terrae 312, 471
Respice Dñe 187*
Revela Dño 545*
Rorate caeli desuper 384
Rorate caeli desuper 184*
Rubum quem viderat 383

Salutare vultus 197*
Salva nos Dñe. 587*, 599
Salve crux pretiosa 360
Salve Regina . . 692, 704, 741*-744
Sana Dñe 169, 198*
Sancti Dei omnes 369, 371
Sancti et humiles. 508
Sanctificavi locum . . 469, 501, 502
Sanctorum velut 386-387*, 389, 744*
Satiavit Dñus 537, 539
Saulus qui et Paulus 359
Secundum magnam 503
Secundum multitudinem . 504, 547*
Semen cecidit... aliud . . 361, 549*
Semen cecidit ... in patientia. . 361
Sepelierunt . . 214, 339, 386-387*
Serve bone 548*
Servite Dño 369
Si coram hominibus 361
Si culmen veri 361
Si ignem adhibeas 361
Si manseritis in me . . 285, 288, 369, 372, 400-402
Si offers munus 509
Si quis diligit me 425
Simeon justus 356
Simile est... hom. patr. 476, 510, 522
Simon dormis 451
Sion noli timere . . . 385, 474, 596*
Sit nomen Dñi 568*
Solve jubente Deo 43
Splendor ejus 187*
Spiritu principali 528
Spiritus Dñi replevit 425
Spiritus Sanctus in te 326
Stans a dextris ejus . . 351, 470, 725
Stans beata Agatha 446
Stella ista 368, 370
Stetit Dñs 175
Stetit Jesus in medio . 386-387*, 389
Subiit ergo in montem 469
Sunt de hic stantibus . 290, 350, 495
Super solium David. 315
Surgens Jesus mane 425
Suscepimus Deus 580*
Suscitavit Dñus 369, 372

Tamquam aurum. 361, 365
Tamquam sponsus 580*
Tecum principium . . 475, 476, 520
Tempus meum 474
Tibi soli 197*
Tolle quod tuum est. . . . 378-381
Tradetur enim. . 351, 354, 395, 496
Traditor autem 477
Transeunte Dño . . . 350, 353, 395
Tres pueri 199*
Tribus miraculis 316, 516

Triduanas a Dño. 383
Tu autem cum . 311, 352, 512, 534
Tu puer propheta 218*
Tuam Dñe excita 537
Tulerunt lapides 498
Tunc acceptabis 360
Tunc assumpsit eum . . . 316, 513
Tunc Valerianus 359

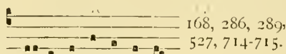
Unus ex duobus 470, 725
Unxerunt 362, 363

Vadam ad patrem 469
Vade jam 385
Venerunt ad monumentum . . 503
Veni Domine et noli 537
Veni electa mea . . . 484, 716, 719
Veni sponsa Christi . . . 361, 584*
Venit lumen tuum 475, 479
Venite omnis 186*, 188
Vere languores . . . 501, 502, 509
Vide Dñe afflictionem 323, 585*, 586*
Videntes stellam 369, 371, 373, 374
Videntibus 386-387*, 389, 393, 397
Viderunt te aquae . . . 186*, 188
Videte manus . . 214, 386-387*, 389
Vidi Dñum sedentem 471
Vidi turbam magnam 515
Vidisti Dñe agonem 359
Vigilate animo 198*, 384
Virgam virtutis tuae 469
Visionem 469
Vivit Dñus 368
Vocabis 469
Volo Pater ut ubi 223
Vos ascendite 469
Vos qui reliquistis 470
Vos qui secuti 471
Vox in Rama 185*, 188

Zelus domus tuae . 198*, 322, 360, 363, 532

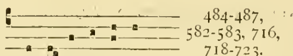
Timbres antiphoniques.

Ier MODE. Intonation. Type *Ecce ancilla Dñi.*



168, 286, 289, 527, 714-715.

» » » *Euge serve bone.*



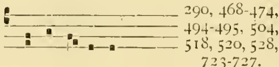
484-487, ..., 582-583, 716, 718-723.

» Incise. » *In modico fidelis.*



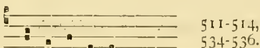
349-355, 395, 496-497.

Ier ET IIe M. Cadence. » *Adjutor meus.*

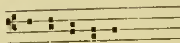


290, 468-474, 494-495, 504, 518, 520, 528, 723-727.

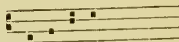
» » » *Ora Patrem.*



511-514, 534-536.

IIe MODE. Intonation. Type *Dies irae.*  316.

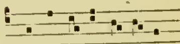
IIIe » » » *Nigra sum.*  356-357.

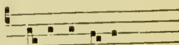
IVe M. EN A. Intonation.  384-386.

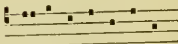
» 2e Incise.  474, 537-541.

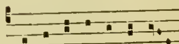
VIIe MODE. Intonation. Type *Cantate Dño.*  285, 288, 368-377, 399-402.

VIIe ET VIIIe M. Cadence. » *Jonae Prophetae.*  358-367.

VIIIe MODE. Intonation. » *De fructu.*  386-399.

» Incise. » *Fiat mihi.*  378-381, 394, 488-489.

» » » *Scit enim Pater.*  315, 318-324, 530-533.

» Cadence. » *Quid vobis.*  734-736.

Répons.

Clama 219
Dixerunt impii. 200*
Ecce nunc tempus 593
Ecce vidimus 214, 217
Emendemus 459
Expurgate 219
Hic est vere martyr 219
Hodie in Jordane. 219
Isti sunt viri 219
Memento 410
Quem dicunt 218
Quem vidistis 219
Recessit 410
Simon Petre 219
Videntes stellam 215

Hymnes.

Ave maris stella . . 420, 611, 621*-623*, 624, 664, 693
Benedictus es Dñe Deus . . . 195*
Gloria, laus 26
Pange lingua... certaminis . . 220, 224, 730
Ut queant laxis 27

Motets.

Divinae pacis 183
Salve Regina gloriae 618
Sancta Maria 614-615
Tota pulchra es 616-617*

Psalmodie.

SIMPLE :
» Ier mode . 172, 190*, 461
» IIe » . . . 161, 314
» IIIe » 162
» IVe » 163
» Ve » . . . 162, 190*
» VIIIe » . . . 161, 207
» in directum 711
» Cadences rompues . 205-208
» *ambrosienne* . . . 176-177

DES INTROÏTS :
» Ier mode 191
» IIIe » 453
» Ve » 191
» VIe » 344, 347-348
» Cadences finales de tous les modes 190-191, 280-282

DES INVITATOIRES (Ps. Venite exsultemus) :
» IIe mode 194, 222
» IVe » C. . . 171, 173, 409
» » C férial. . . 171, 173
» » d, E. . . . 171, 222
» » g. 173, 409
» » g² . . 171, 173, 409

DES VERSETS DE RÉPONS :
» Ier mode 192*, 281
» IIe » 194
» IIIe » 194, 436
» IVe » . . . 193*, 433, 436
» Ve, VIe, VIIe modes . . 194
» VIIIe mode . . 162, 194, 433
» Cadences finales de tous les modes 280-282
» *ambrosiens*. 182

DES TRAITS DU VIIIe MODE 196, 466

Récitatifs.

Ton « antique » des leçons. . 188
» « solennel » » . . 189
» cartusien » . . 189
» cistercien » . . 189
» dominicain » . . 189
» de la Passion 189
℣. Gloria Patri 712
℣. Per omnia saecula . . 344, 348

Bénédiction épiscopale ambrosienne 174
Dominus vobiscum ambrosien . 174
Oraisons ambrosiennes 174
Libera nos ambrosien . . 163, 175*
Pater ambrosien 180*
Préface ambrosienne. 178*
Praeconium paschale ambrosien. 180

Varia.

℣. de l'Office 612*
℣. Benedicamus Dño T. P. . . 431
Litanies B. M. V. 299-300, 302-307, 552

Musique figurée.

BRUMEL,	*Messe*	*de Beata Virgine,*	*Credo.*	635, 636, 642
»	*Missa*	*festivalis,*	*Credo.*	636
A. FÉVIM,	Messe	*Mente tota,*	*Credo.*	635
GOUDIMEL,	Messe	*Le bien que j'ay,*	*Gloria*	630
»	»	»	*Credo.*	636
»	Psaume LX,	*Deus repulisti nos*		651-655
R. DE LASSUS,	Messe	*Douce mémoire,*	*Credo.*	636
C. MORALÈS,	Messe	*Quaeramus cum*	*Gloria*	636
»	»	»	*Credo.*	636
PALESTRINA,	Messe	*Ascendo ad Patrem,*	*Gloria*	630, 636
»	»	»	*Credo.*	636
»	»	»	*Sanctus*	630-634
»	»	*Dies sanctificatus,*	*Credo.*	636
»	*Missa brevis,*		*Gloria*	635, 636
»	»		*Credo.*	636
PITONI,			*Credo.*	640
J. DE PRÈS,	Messe	*Pange lingua,*	*Credo.*	636
»	Motet	*Ave Christe immolate*		634, 635, 636
»		*Stabat Mater*		630
P. DE LA RUE,	Messe	*Ave Maria,*	*Gloria*	636
»	»	»	*Credo.*	630

J. GERBER, Motet *Bone Pastor* 625
Motet *Omni die* 625, 627
Monture guillerette 625, 626, 649, 664
Robert, Robert 650

TABLE ANALYTIQUE DES DEUX VOLUMES.

Les chiffres renvoient aux paragraphes :

les chiffres *ordinaires* (149), à la 1re partie;

les chiffres *italiques (367)*, à la 2e partie;

les chiffres *en caractères gras* (**15**), à la 3e partie.

— A —

a; lettre rythmique messine = *augete 124, 367*; lettre mélodique sangallienne (romanienne) = *altius 91* (voir *Lettres significatives*).

Accent; nom générique **129**; — signes graphiques usités dans l'antiquité pour désigner l'accent *3-6*, **129**; — accents grammaticaux latins, leur nombre *6 note 1*; — emprunt de ces accents pour la notation musicale *6 note 1*, **218, 219 note 5** :

accent aigu (/ origine de la *virga*) *3, 7*, **130** (voir *Accent tonique*);

» grave (\ origine du *punctum*) *3, 7*, **131**;

» circonflexe (∧ origine de la *clivis*) *4, 8*, **132, 256**;

» anticirconflexe (∨ origine du *podatus*) *4, 8*, **132**;

» simple ou apostrophe *6* (voir *Apostropha*).

Accent moyen **133**; — secondaire **123, 146-150** (voir *Accentuation, précis historique*); — contre-accent ou accent secondaire initial d'intensité **124, 149**; — accent principal de l'incise 148, **961**; — accent général de la phrase 149, **900-906** (voir *Accentuation phraséologique rythmique*).

Notions générales sur l'accent proprement dit, accent mélodique et accent intensif **78 et note 1**.

Antécédents de l'accent latin; vue d'ensemble sur l'accent dans les langues indo-européennes **84-86** (voir *Langue*); — nature, place, intensité, rythme de l'accent indo-européen **87, 168**; — accents du sanscrit **89**; — accent grec, sa nature : musical (grec ancien), intensif (grec moderne) **96 note 1**; — accent latin : définition des anciens **76**, des modernes **78 note 1**; — sa nature musicale **78 note 1, 80 note 2, 105, 108, 220, 294**; — discussion des modernes sur la nature de l'accent **112, 169**; — l'accent et la durée **79**.

Accent aigu ou tonique latin; un seul par mot (Cicéron, Quintillien) **146**.

Sa place, *a*) à l'époque classique, 4 règles, procédé rétroactif pour la déterminer **135-137, 349**; *b*) à l'époque postclassique **138-145**.

Ses qualités spirituelles : accentus anima vocis **127, 321, 322** (voir *Accentuation)*; — sa caractéristique essentielle : il est un élan (il est arsique) **320, 321, 361, 1042, 1044, 1072** (voir *Accentuation*).

Ses qualités matérielles : acuité, brièveté, intensité **127, 165, 281, 282, 320-321.**

a) ACUITÉ. — Preuves de l'acuité de l'accent — 1° *d'après sa filiation* **168-170**; — 2° *d'après les témoignages des auteurs latins :* époque classique : Varron, Nigidius Figulus etc... **171-180, 2e Appendice pages 758-766**; — auteurs de l'époque postclassique : Martianus Capella, Priscien, etc. (acuité seule) **185-189, 2e Appendice pages 766-768**; Pompeius, Servius, etc. (acuité et intensité) **190-199, 2e Appendice pages 769-773**; Anonyme cistercien, Pierre Hélie, etc. (acuité, intensité et longueur) **200-206, 2e Appendice pages 774-776**; — 3° *d'après la forme graphique des accents grammaticaux* **207-214**; — 4° *d'après les témoignages tirés de la musique liturgique occidentale* **215-251** : — origine et forme graphique de la notation neumatique **218-220**; concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans l'ancienne musique liturgique occidentale **225-243**; dans les compositions des Xe, XIe, XIIe siècles **244-246**; cadences rompues **247-249**; — nature de cette concordance dans la musique grecque ancienne **221-224**; dans la musique latine liturgique **225-235**; — exemples de cette concordance dans la musique latine liturgique **236-243** : section ambrosienne, récitatifs, cadences, antiennes, etc., **pages 174-188**; section grégorienne, récitatifs, antiennes, répons, etc., **pages 188-203**; — arguments de Lindsay contre l'acuité de l'accent latin **172-173, 279 et notes des pages 229-230.**

b) BRIÈVETÉ. — Sa nature **252 note 1**; — 1° témoignages des auteurs latins en faveur de la brièveté de l'accent : époque classique : Varron, etc., **255-257. 2e Appendice page 759**; époque grégorienne : Pompeius, Servius, etc., **258-260, 2e Appendice pages 770-772**; — 2° témoignage des mélodies grégoriennes **261-274, 965-967**; — exemples divers : accent unaire, sa nature **262**, accents tonique et secondaire unaires, etc., **263-274.**

c) INTENSITÉ. — Apparition de l'élément force **15-21**; — distinction entre intensité et ton d'après les modernes **78 note 1**; — grammairiens latins postclassiques favorables à l'intensité de l'accent, Servius, Cledonius, etc., **190-206, 276-277, 2e Appendice pages 769-776**; — témoignage des langues romanes en faveur de l'intensité de l'accent **278-280**; — intensité discrète **280, 293-294,** 404 (voir *Intensité*); — accents tonique et secondaire sont d'ordre mélodique et d'ordre intensif **355.**

Accentuation; définition **76, 130, 282, 322**; — accentuation antique, accentuation moderne **78 note 1**; — accentuation principe d'unité du mot **74, 283, 288-290, 320**; — sa nature musicale à l'époque

classique **171 note 1, 294**; — ses effets **77**; — distinction entre accentuation et accent **75, 322.**

Principe dominant de l'accentuation gréco-latine : loi des 3 syllabes **96, 97**; divergences dans le mode d'application **98**; — accentuation grecque oxytonique **98**; — règles d'accentuation latine à l'époque classique **135-137,** à l'époque postclassique **139-145**; principe de l'accentuation binaire **147**; — règles d'accentuation dans la musique grecque **224.**

Précis historique de l'accentuation latine au cours des âges; 4 périodes; 1ère période, archaïque : accent initial intensif **104-107,** accent mélodique **108-110**; place de l'accent mélodique ou ton dans le latin archaïque **109**; — 2e période, classique : persistance d'un accent mélodique, sa place **111-119**; — 3e période, ecclésiastique : accent musical bref, légèrement intensif **120-122**; apparition d'accents secondaires **123, 147-148**; existence d'un contre-accent **124, 149-150**; — 4e période, romane : accent aigu, fort et long **125-126.** — Résumé de l'historique de l'accent **281.**

Accentuation rythmique; l'accent tonique latin, élan, élévation, principe de cohésion **283, 361, 969, 993-994, 1042, 1044, 1072**; sa puissance attractive sur l'ensemble du mot **77, 288, 296, 301, 310, 322**; — sommet mélodique et dynamique du mot latin **292**; — sa coïncidence avec un sommet mélodique dans la musique liturgique latine, applications variées **225-227**; — son rôle arsique **319-323, 576-578, 706, 969**; — théorie rythmique grégorienne de Dom Pothier (accent au levé) **976-998**; — procédé des anciens pour sauvegarder la rime mélodique et la brièveté de l'accent **272**; — disjonction de l'accent tonique et de l'ictus rythmique **343-346, 356-357, 368, 373, 772, 779, 782, 785, 806-807, 811, 975, 1035**; — sa coïncidence avec l'ictus rythmique **350, 362-368, 744, 754-755, 763-764, 766, 768, 794, 809, 812, 818-819, 822**; — indépendance de l'accent tonique latin et de l'ictus rythmique base fondamentale de l'Ecole de Solesmes **998**; — description du mouvement mélodique de l'accentuation latine **288, 361**; — influence de la phrase mélodique sur le mot isolé **101, 228-232, 381-412.**

L'accent latin dans les œuvres des polyphonistes **999-1035**; théorie des compositeurs modernes : accent latin intensif coïncide avec le « temps fort » **1000-1006**; — théorie des maîtres religieux, XVe, XVIe, XVIIe siècles **1007-1035**; — précis rythmique de la musique palestrinienne : liberté de l'accent, au frappé **1009-1012,** au levé **1013-1019,** soit au levé soit au frappé **1020-1021**; — raison de cette variété de traitement **1022-1030**; — l'art palestrinien et l'art grégorien **1031-1035.**

L'accent latin et l'accent roman; différence radicale entre l'accent latin et l'accent roman **1036-1037, 1044-1046, 1051**; — transformation progressive de l'accent latin aigu et arsique en passant aux langues romanes **26, 280-281, 1036-1046**; — caractéristique de la

rythmique musicale latine : rythme ictique faible **1040, 1044** ; de la rythmique musicale romane : rythme ictique fort **1040, 1045** (voir *Cadence*).

L'accent roman et la musique moderne **1036-1057** ; — 1° mots à cadence masculine **1038-1043** ; accent français sur la dernière syllabe **1056** ; — 2° mots à cadence féminine **1047-1049** ; accent français sur la pénultième **1056** ; — l'accent français demeure thétique, même dans les mots à cadence féminine **1050** ; — exceptions à cette loi dans les compositions musicales antérieures aux XVIe et XVIIe siècles **1051-1057**.

Accentuation phraséologique rythmique **228-229** ; — accent principal de l'incise « *anima incisi* » 148, *319*, **441-442** ; — sa puissance attractive **441, 899, 900** ; — son acuité **233** ; — sa place **442, 901-903** ; — il n'est pas nécessairement affecté de l'ictus rythmique **903-904** ; — accent général de la phrase 149, **899** ; — sa puissance unifiante **228** ; — sa place **900-902, 904-906** ; — accent oratoire ou pathétique **883** (voir *Intensité*).

Accentuation des mots hébreux ; accent tonique, opinion des grammairiens IVe-Xe siècles, Diomède, Donat, etc., **151-153** ; **1er Appendice pages 753-757** ; — la tradition massorétique : son origine **154-156** ; ses règles d'accentuation **157** ; — Le *Doctrinal* d'Alexandre de Villedieu **155** ; — accentuation à l'époque de la Renaissance, opinion des grammairiens d'après Prompsault **160** ; — règles d'après Dom Jumilhac **160 note 1** ; — accentuation latine des mots hébreux dans la littérature rythmique du Moyen-Age d'après Dom Jeannin **163** ; — usage moderne : accentuation latine des mots hébreux **161-164**.

Accentus-pressus chez les grammairiens latins *375 note 1* (voir *Pressus*).

Acuité ; deux sortes d'acuité dans les mélodies grégoriennes, *a*) acuité de l'accent tonique, *b*) acuité de l'accent principal de la phrase **233** (voir *Accent tonique, qualités matérielles* et *Accentuation phraséologique rythmique*).

Anacrouse : définition de l'anacrouse, G. Hermann, **1094 note 1**, H. Riemann **1086** ; — théorie d'Hermann rejetée par plusieurs auteurs modernes **1094-1096** ; — inutilité de la théorie de l'anacrouse **1084-1097** ; — opinion de l'école de Solesmes **1097**.

Analyse ; 1° *Analyse rythmique élémentaire* : ses caractères, sa nécessité 92, 94 ; tout ictus rythmique y est thétique 92, 124.

2° *Analyse rythmique par temps composés* : sa nature 94, 95 ; — sa valeur et sa légitimité 127 ; — elle considère le temps composé comme un temps unique 125 ; — elle est incomplète 127 ; — tout ictus rythmique y est thétique 125, 126.

3° *Analyse rythmique proprement dite* ou *phraséologique* par élans et par repos 128 ; — l'ictus rythmique y est arsique ou thétique selon le rôle du groupe neumatique 129.

EXERCICES PRATIQUES ; 1° Rythmes simples : *a*) exercices à l'unisson VI-XI, p. 75 à 78 ; *b*) exercices mélodiques IX, *p. 185;* XII, *p. 191;* XV, *p. 196;* XXIV, *p. 256.* — 2° Rythmes composés : *a*) exercices à l'unisson XII-XVII, p. 87 à 89; *b*) exercices mélodiques X, *p. 186;* XI, *p. 189;* XIII, *p. 192;* XIV, *p. 195;* XVI, *p. 197;* XXVII, *p. 270;* XXVIII, *p. 272.*

EXEMPLES D'ANALYSE RYTHMIQUE; incises *Speculum justitiae* **425-426** ; *Sancta Dei Genitrix* **431-433, 435-437** ; ant. *Amice non facio* **481-488** ; *Beata Mater* **490-494** ; *Crastina erit* **498-502** ; incise *Deus universorum tu es* **648-651**, etc.

Antienne ; antiennes ambrosiennes en faveur de l'acuité de l'accent tonique, coïncidence de l'accent tonique et du sommet mélodique, **p. 184-188** ; antiennes grégoriennes, **p. 197-200** ; — antiennes *O*, dans Hartker, à propos du *quilisma*, *531 note 1;* — autres antiennes, à propos de la *virga strata*, **p. 349-355, p. 378-381, p. 394-395.**

Apodose et protase (voir *Protase* et *Période*, *Lien mélodique*) ; — apodose partie descendante mélodique **883, 887-893, 911-924** ; — théorie de Riemann et de Combarieu **896-897.**

Apostropha ; signe emprunté à la grammaire *6 note 1;* son importance rythmique *28;* sa nature *29;* — altérations graphiques de l'apostropha dans les manuscrits *33;* — sa notation dans les livres de Solesmes réminiscence de la forme primitive *34 note 1;* — apostropha-oriscus (voir *Oriscus*) ; — apostropha-pressus (voir *Pressus*) ; — apostropha-strophicus (voir *Strophicus*).

Apposition ; pressus par apposition, à la première note *387;* à la deuxième note *388;* à la troisième note *389-390;* — apposition de deux virgas au sommet des groupes *392*, *400*, *404*, *406;* — apposition strophicale (voir *Apostropha* et *Strophicus*).

Arsis et Thésis ; *arsis et thésis*, termes empruntés à la chorégraphie 170-172, 78 note 1, **1110-1113** — nature de l'arsis et de la thésis : arsis, *elevatio*, élan, début ; thésis, *depositio*, repos, fin 170, **311-317, 320, 1059-1063, 1065, 1083, 1112** ; — antériorité de l'arsis sur la thésis **1059-1060** ; — témoignages des auteurs anciens relatifs à la nature de l'arsis et de la thésis : Sergius, Priscien, etc., **1061-1063, 3e Appendice p. 777-782.**

Arsis et thésis rythmiques : élan et repos éléments essentiels du rythme 57, 63, 78, 81 ; — leur place dans le mot isolé : *a*) mot de deux syllabes, arsis 1re syllabe, thésis 2e syllabe **311-316, 318-321, 335-338, 351, 1066-1070** ; — *b*) mot de trois syllabes proparoxytons, arsis réclame les deux premières notes **340-341, 366, 1071-1073** ; mots de trois syllabes paroxytons, divergence d'opinion chez les auteurs anciens **340-341, 352, 1077-1082, 1083** ; — *c*) mots de

quatre syllabes et plus **349, 353-357, 1074-1076**; erreur rythmique de Pompeius et de quelques auteurs anciens **1076**; — place des arsis et thésis rythmiques composées **358-361, 365-368**; — modifications du rythme normal du mot par l'allongement musical de l'une des syllabes **362-365, 369-372, 407-409**.

Développement de l'arsis et de la thésis; l'arsis et la thésis simples peuvent être unaires, ou être formées d'un temps composé binaire ou ternaire 112-120, 192, 196-197, **317, 335, 340, 1143, 1146-1150**; — arsis ou thésis composée, double et triple, dans les rythmes composés 119, 120, 135-142, 202-204, **356-360**; — arsis sous-entendue 142, 195, 199-200, **1093**; — élan ou arsis d'un ictus rythmique 122-129, 195 (voir *Ictus rythmique*).

Arsis et thésis chironomiques (voir *Chironomie*).

Arsis et thésis mélodiques : élévation et abaissement de la voix dans l'échelle des sons 172, **1112 note 1**.

Art; arts de mouvement, 3, 4, 5, 6, 162, **1110**; — arts de repos 2-4; — art oratoire et art grégorien, similitudes et dissemblances **28-36**; — l'art domine les règles *468*, **499, 513, 546-547**.

— B —

Barres; signes rythmiques de division *144-147;* — leur importance et leur interprétation **879**; — barres de mesure, inconnues dans le chant grégorien 72 note 1.

Bivirga; remplaçant la distropha sur une même syllabe *17, 35*.

Brèves et longues (voir *Notes* et *Syllabes*).

Brièveté (voir *Accent tonique, qualités matérielles*).

— C —

c; = *celeriter* (voir *Lettres significatives sangalliennes*).

Cadence; *cadences et rythme :* Cadences ictiques ou masculines 133, **327-328**; — cadences postictiques ou féminines 132-133, **330-331**; non conclusives 134, *271*, **331, 1148** (voir *Mot-rythme*, *Mot-temps*, et *Rythme*).

Cadences et intensité : cadences ictiques faibles (langue latine) 100, **337-338, 340-341, 1040-1041, 1044**; — cadences ictiques fortes (langues romanes) 100, **337, 339, 1040-1041, 1045** (voir *Intensité* et *Rythme*).

Cadences verbales latines, 2 formes : cadences spondaïques et cadences dactyliques **323, 347, 1083.**

Rythme de ces cadences verbales : a) cadences spondaïques **336, 338, 341, 350, 351-361, 1083** ; *b*) cadences dactyliques **340-341, 350, 366-368, 1083.**

Cadences mélodiques spondaïques ou paroxytones : 3 formes mélodiques **449-450** ; — première forme : cadences spondaïques redondantes ou à l'unisson, *a*) marche mélodique descendante **451-454**, *b*) marche mélodique montante **455** ; leur rythme **451-455** ; — deuxième forme : cadences spondaïques descendantes, 3 classes, leur rythme **456-458** ; — troisième forme : cadences spondaïques montantes, rares dans le vrai grégorien (voir *Mélodie, la forme mélodique et le rythme*).

Cadences psalmodiques ; ambrosiennes **pages 176-177, 182-183** ; grégoriennes **pages 190-196** ; — cadence mélodique *plana* modelée sur le cursus planus **241** ; — cadence mélodique *tarda* modelée sur le cursus tardus **page 181** ; — exemples de cadences *planae* et de cadences *tardae*, **pages 173-183, pages 190-195** ; — les cadences psalmodiques et l'accentuation tonique des mots **240-242** (voir *Accent, acuité*) ; — stabilité première des cadences psalmodiques **247** ; — altérations survenues dans les âges postérieurs : cadences rompues du bas Moyen-Age **248.**

Chant grégorien composé d'après la structure du latin ecclésiastique **24** ; — causes de sa ruine, page 15.

Chironomie 173-205 ; **1135-1283** ; — son origine, son but 170, 173-175, **1111, 1113.**

Chironomie grégorienne; notions préliminaires **1135-1137** ; — but de la chironomie grégorienne 58 note 1, **1138, 1142** ; — son interprétation judicieuse laissée au maître de chœur 183, **1139.**

Gestes chironomiques 177-204 ; — ondulation, geste chironomique originel **1142, 1171** ; — arsis recourbée, traduit la juxtaposition des rythmes **1144, 1173** ; — arsis contractée, exprime la fusion des rythmes **1173** (voir *Gestes*).

Différentes sortes de chironomies; leur nombre correspond à celui des analyses rythmiques 177-182 (voir *Analyse rythmique*) :

1° Chironomie ictique individuelle 178.

2° Chironomie rythmique élémentaire : ondulation rythmique élémentaire 179, **1143-1145** ; — ondulation rythmique simple 192-201, **1146-1150** ; — 3 formes ondulantes relativement à l'ordre mélodique : *a*) ondulation descendante **1151**, *b*) ondulation montante **1152**, *c*) ondulation plane **1153** (voir *Ondulation*).

3° Chironomie rythmique composée (incises et membres) 180-181, 202-204, **1154-1209** ; — 3 formes de chironomie composée :

a) chironomie ondulante (rythme ondulant continu) **1155**, **1156-1171**; — son opportunité **1156-1158**, **1174**; — ondulation descendante **1159-1164**, — ondulation montante **1165-1167**, — ondulation plane **1169-1170**, — succession d'ondulations montantes et descendantes **1168**.

b) chironomie juxtaposée (rythme composé par juxtaposition; geste chironomique, arsis recourbée) **1155**, **1172-1188**; — son opportunité **1172-1173**; — juxtaposition de plusieurs rythmes simples ondulés **1175-1184**; — juxtaposition de rythmes simples et de rythmes composés **1185-1188**; — emploi du geste recourbé dans certains cas d'arsis unaires **1263**, **1265**, **1268**; — remarque : un groupe thétique ondulant de 3 notes suivi d'une autre thésis se relève ordinairement en arsis dès la deuxième note **1186** (voir *Rythme, juxtaposition de 2 rythmes simples*).

c) chironomie contractée (rythme composé par fusion; geste chironomique, arsis contractée) **1155**, **1189-1209**; — place de l'arsis contractée, règle générale **1191**; — différence spécifique entre l'arsis recourbée et l'arsis contractée **1192**; — exemples divers : successions de 2, 3, et même 4 contractions ou boucles dans une seule montée mélodique **1193-1207**.

4° Chironomie rythmique composée ou phraséologique (périodes) : ses qualités 182, **468-469**; — analyse chironomique de plusieurs pièces grégoriennes, mélange harmonieux des 3 formes, ondulante, juxtaposée, contractée **1248-1277** (voir *Rythme*).

Valeur esthétique des diverses chironomies 183, **1210**; — possibilité d'une chironomie différente pour le même dessin mélodique *159*, *283*, **1212**; — indications concernant les « mélodies types » : *a*) chironomie identique pour adaptations de textes variés au même type mélodique **1213-1218**; *b*) changement de chironomie nécessaire **1219-1223**; *c*) changement facultatif **1224-1230**; *d*) changement selon les textes et la disposition de la mélodie **1231-1247**; — instructions sur la chironomie des exercices *156*; — conseils au maître de chœur **1278-1283**.

Cinématique (Ordre) ou ordre du mouvement rythmique 17 (voir *Ordre*).

Clefs ou lettres-clefs *13*, *131-133*.

Climacus *9*, *78*; — climacus avec touchement rythmique sur la deuxième note, son interprétation **602**.

Clivis = accent circonflexe *8*; — doublement de la clivis finale d'une incise, d'une phrase **667-669**; — remarques sur l'emploi des clivis finales : *a*) indécision de certaines clivis finales au point de vue rythmique **673-676**, **879 note 1**; — *b*) clivis finale servant de conduit mélodique **677**.

Consonnes; définition **44**; — classification des consonnes : *a*) d'après le mécanisme de leur formation : explosives, fricatives, vibrantes, nasales; *b*) d'après les organes qui servent à les articuler : gutturales, dentales, labiales, **52-55**; — articulation des consonnes, et prononciation **52**,

56-57; — durée de cette prononciation 62-65; — exercices de consonnes 71, 72; — rôle des consonnes dans la formation de la liquescence neumatique *26*, 65 (voir *Neumes liquescents*).

Coupes ou divisions du discours : incises, membres, phrases ou périodes, Quintilien 375, 376 note 3; — de la phrase musicale 374-375, 839-846; — principe général qui règle ces coupes d'après Hucbald 376; — comment les reconnaître dans la mélodie 377 (voir *Pauses*).

Crase de deux groupes neumatiques pour former un pressus *421*.

Crescendo et decrescendo (voir *Intensité*).

Cursus littéraire et mélodique *planus* 241; — cursus littéraire et mélodique *tardus* page 181; — exemples de cursus *plani* pages 174-183, pages 191-195, nº 389.

— D —

Dactyle tonique ou proparoxyton (voir *Proparoxyton*); dactyle cyclique ou dactyle de 3 temps pages 18-25 (voir *Poésie*).

Diérèse; division du podatus 534; diérèse du pressus *421-424*; diérèse du salicus *526-527*.

Diphtongue; définition 44; — classification 51; — prononciation 56.

Disjonction ou distinction des groupes réalisée par la mora-vocis *354;* — disjonction des groupes indiquée par le point-mora après la note, dans les éditions solesmiennes *355;* disjonction des groupes dans les manuscrits *360-372*. (voir *Espaces blancs*, *Signes* et *Lettres rythmiques*, *Jonction*).

Distique; sa composition page 7.

Distropha (voir *Strophicus*).

Dominante; note autour de laquelle se meuvent ordinairement les autres; son influence *182;* — dominantes des modes authentiques *193;* des modes plagaux *195;* — dominante régulière du 3ᵉ mode *194;* — formule mnémonique pour retenir les dominantes *196* (voir *Modes*).

Durée ou quantité : sons longs, sons brefs 13, 15; — la durée et les syllabes dans le mot latin isolé 295-310; — la durée et l'accent 79, 300-301; — la durée et la syllabe finale 79, 303, 328, 959-974; — la durée, indépendante de la mélodie et de la force, son affinité réelle avec l'ordre purement rythmique 57-71, 64 note 1, 80, 80-81, 80 note 2, 302-303, 335, 344; — identité quantitative du *punctum* et de la *virga 209-211;* — durée des morae-vocis (voir ce mot); — durée des strophicus *445;* — durée des voyelles, des consonnes, des syllabes (voir ces mots).

Dynamie ou intensité (voir *Intensité*).

— E —

Enchaînement; *enchaînement des groupes neumatiques*, comment il se produit *323;* — *a*) enchaînement après un groupe rythmé par un ictus simple *269*, *324-343;* prouvé par les équivalences de notation *344-345;* exemples pris dans Hartker *344 note 1;* — *b*) enchaînement après un groupe-temps *346-352* (voir *Jonction*).

Enchaînement des mots, facteur indispensable du rythme **413**; — lois qui président à cet enchaînement : *a*) d'après Quintilien et Cicéron **414** et **note 1**; *b*) d'après les métriciens modernes : Plessis **416**, Mueller **417**, abbé Le Batteux **418**; — application judicieuse de ces lois **420-421** (voir *Poésie*).

Application de la loi de l'enchaînement des mots à la mélodie grégorienne; — 1° enjambement des mots-rythmes sur les mesures : *a*) liaison des temps composés entre eux par les mots-rythmes **422-427**; *b*) liaison des mots-rythmes à l'intérieur des temps composés **422-427, 948**; — 2° enveloppement des mots-temps par le rythme **428-438** : *a*) enchaînement des mots par le rythme, simple ou composé **431-434, 951-956**; *b*) enchaînement des rythmes simples par le grand rythmé de la phrase **435-438** (voir *Rythme*).

Enjambement; du rythme sur la mesure 61, 207, 213; — des mots rythmes sur les mesures **416-421, 422-427, 430, 438, 948, 980, 982, 993-996, 1003-1004, 1016-1017, 1019, 1023, 1026-1027, 1126, 1131-1134**.

Epigraphie; l'épigraphie latine et les accents **209**.

Episème; sa représentation graphique 67, *80*.

Episème dans la notation sangallienne, toujours adhérent à la note, horizontal ou vertical *80;* — en tête de la virga *83;* — joint à l'accent grave ou punctum *84;* — sa valeur quantitative est variable *81*, *82*, *386*, *395*, **673-676** : elle n'est parfois qu'un simple appui rythmique, sans mora-vocis *82*, *363;* elle représente ailleurs une légère prolongation de la voix *70*, *81*, *82;* elle égale quelquefois deux temps simples *82*, *386*, *407-415* (voir *Equivalences*).

Episème dans la notation solesmienne : épisème horizontal et épisème vertical.

1° L'épisème horizontal solesmien : il allonge toujours légèrement la note *140*, ou le groupe qu'il affecte *258*, le doublement d'une note étant traduit par un point ajouté à cette note *139;* — il n'est pas toujours ictique *81;* — il peut s'étendre à toutes les notes d'un groupe *258;* — l'épisème horizontal sur les dernières notes d'une cadence féminine, à la fin d'une incise, indique une très légère nuance de retard *358*.

2° L'épisème vertical solesmien : il représente un ictus rythmique 67, *16*, *141*, *261*; — la note qu'il affecte est toujours la finale d'un rythme élémentaire 67, 71, 73; — il n'a par lui-même aucune signification intensive 45 note 1, 71, 98-100, **337**, **346**; — tous les ictus ne sont pas marqués par l'épisème 70 note 1, *16 note 1* (voir *Notes ictiques*).

Equivalences; les équivalences et la tradition rythmique *67-127*; — les équivalences de la notation neumatique et l'enchaînement des groupes *339-344*; — elles démontrent la nécessité des signes rythmiques dans les éditions pratiques *345*; — elles prouvent la fusion des deux notes dans le pressus *384-418*; — les équivalences et le strophicus (preuves de la répercussion) *464-466*; — les équivalences du salicus en notation sangallienne *513-516*, *525*; en notation messine *522-524*.

Espaces blancs entre les groupes; Saint Bernard semble les recommander pour indiquer la disjonction des groupes *296*; — procédé de notation insuffisant *297*, *299*; souvent négligé dans les manuscrits *298*, *362-364*, *371*, *433*.

Etymologie; étude des langues considérées dans leurs mots et leurs transformations **81 note 1**.

Exercices pratiques; instructions pour l'usage des exercices proposés dans cet ouvrage (leur mouvement métronomique, leur mouvement dynamique, leur chironomie) 104-111, *154-156*, *277*, *Appendice 556-570* (voir *Intensité* et *Chironomie*).

1° *Exercices sur les voyelles et les consonnes*, **p. 76-85**.

2° *Exercices sur les intervalles*, *p. 185-220* (voir *Intervalle*).

3° *Exercices sur les rythmes simples, binaires et ternaires : a*) exercices à l'unisson I-XI, p. 63-66, 74-78; — *b*) exercices mélodiques IX, *p. 185*; XII, *p. 191*; XV, *p. 196*; XXIV, *p. 256* (voir *Analyse rythmique*).

4° *Exercices sur les rythmes composés : a*) exercices à l'unisson XII-XVII, p. 87-89; — *b*) exercices mélodiques X, *p. 186*; XI, *p. 189*; XIII, *p. 192*; XIV, *p. 195*; XVI, *p. 197*; XXVII, *p. 270*; XXVIII, *p. 274* (voir *Analyse rythmique*).

5° *Exercices sur les groupes :*

a) *Sur les groupes-rythmes :* 1° sur les groupes-rythmes simples de trois notes XVII, *p. 244*; XVIII, *p. 245*; — de quatre notes XIX, *p. 246*; — de trois et quatre notes (mélangés) XX, *p. 247*; XXI, *p. 248*; — 2° sur les groupes-rythmes composés de cinq notes XXII, *p. 249*; de six notes XXIII, *p. 253*.

b) *Sur les groupes-temps* de deux et trois notes XXIV, *p. 256*; de quatre notes XXV, *p. 258*, de cinq notes XXVI, *p. 259*; — mêmes exercices avec adaptation de paroles latines, **pages 407, 413, 415**.

c) *Sur la juxtaposition des groupes :* XXVII, *p. 270*; XXVIII, *p. 272*; XXIX, *p. 274* (voir *Juxtaposition*).

d) *Sur la juxtaposition et l'enchaînement des groupes* XXX, *p. 296* (voir *Juxtaposition*, *Enchaînement*).

e) *Sur le pressus :* XXXI, *p. 332;* XXXII, *p. 334;* — avec adaptation de paroles latines, **pages 417-419**.

f) *Sur le strophicus :* XXXIII, *p. 340;* XXXIV, *p. 343;* mélange de strophicus et de virgas XXXV, *p. 346;* strophicus précédé ou suivi de groupes à l'unisson XXXVI-XLI, *pp. 350-364;* strophicus suivi du quilisma XLII, *p. 367*.

g) *Sur l'oriscus :* XLIII, *p. 382*.

h) *Sur le salicus :* XLIV, *p. 395*.

i) *Sur le quilisma :* XLV, *p. 408*.

j) *Sur le legato dans les groupes :* XLVI-LII, *pp. 413-416*.

Extension mélodique des syllabes :

Aptitude de certaines syllabes à recevoir une extension mélodique : a) syllabe finale des mots rythmés **261-262, 410-411, 592, 754, 965-974, 992-994**; — *b*) syllabes intertoniques suivant les accents secondaires **411, 592**; — *c*) syllabe accentuée **261, 411, 592, 754, 971**; — *d*) syllabe d'accent secondaire **411, 592**; — *e*) syllabe pénultième **261, 411, 592**.

Extension mélodique des mots : a) groupes sur les syllabes toniques **593-614**; — *b*) groupes sur les syllabes antétoniques **615-651**; — *c*) groupes sur les syllabes postoniques finales **261-263, 266-271, 652-679**; pénultièmes faibles **264, 265, 267, 268, 272-274, 680-695** (voir *Groupe*).

— F —

f lettre rythmique sangallienne = *cum fragore* = *forte 75, 92, 102, 517*.

Finale ou tonique; note qui détermine pratiquement le mode d'une pièce *181;* — finales des modes *185, 192;* — formule mnémonique pour retenir les finales *196* (voir *Modes*).

Flexus; définition *21;* porrectus flexus, salicus flexus, scandicus flexus *22* (voir *Porrectus*, *Scandicus* et *Salicus*).

Forme rythmique; 1° forme mesurée (*vincta*), au mouvement régulièrement binaire ou régulièrement ternaire; 2° forme libre (*soluta*), au mouvement mixte et libre 87-89, **page 3**; — la forme libre (*soluta*) ou *nombre* est celle des mélodies grégoriennes **page 4** (voir *Rythmique*).

Forme mélodique; *la forme mélodique et le rythme* **513-580**; la forme mélodique imposant son rythme au texte **463-474, 514, 547, 735-739, 758, 765-767, 773-777, 788, 792, 794, 808, 815-820, 822-823, 825-832**.

Premier exemple : incises du Ier mode, tableau H; rythme imposé dans les incises même syllabiques, aux dépens du rythme normal des mots, par la synérèse de 2 notes en clivis (*si-la*), et par le point ajouté au punctum *sol* de la corde récitative (virga strata chez Hartker) **514-519** (voir *Virga strata*).

Deuxième exemple : intonations et cadences suspensives du IIIe mode, tableau I; rythme uniforme déterminé par les trois dernières notes des incises; synérèse de podatus confirmant le rythme adopté **520-521**.

Troisième exemple : cadences VIIe et VIIIe modes, tableau J; nouveaux rythmes *stables* de forme, *mobiles* d'intensité **522-531**; — cadences définitives, 3 formes : *pentésyllabique*, *tétrasyllabique*, *trisyllabique* **523-524**; — première forme, *pentésyllabique :* série A, cadence-type *Jónae prophétae*, concordance parfaite entre paroles et mélodie; remarquer la virga ⸝ avec épisème romanien indiquant la place d'un ictus rythmique **526**; séries B et C : la mélodie impose son rythme, permanence de la virga ⸝ **527-528** (cadence *Fília Sion*, divergence entre la notation neumatique de Hartker et la version vaticane **528 note 1**); — deuxième forme, *tétrasyllabique :* maintien du rythme de la cadence-type *Jónae prophétae* au moyen d'une synérèse de deux notes en podatus **529**; — troisième forme, *trisyllabique :* même rythme, synérèse de trois notes en torculus **530**.

Quatrième exemple : intonations d'antiennes du VIIe mode, type *Cantáte Dómino*, tableau K; cadence dactylique **537**; — marche rétrograde normale du rythme binaire **535**; — séries A-G : stabilité de la mélodie et du rythme, allure dactylique de la cadence-type maintenue au moyen d'une synérèse de 2 notes en podatus dans les cadences spondaïques, séries A, C, E, G **532-537**; — série H : *Lapides torrentes*, version authentique des meilleurs manuscrits altérée dans l'édition vaticane par la chute d'une liquescente **538-544**; — série I : adaptations variées, exceptions au rythme normal du tableau **545**; — double erreur à éviter dans l'application des règles **546-547**.

Cinquième exemple : incise d'antiennes du VIIIe mode, tableau L; la mélodie type impose un rythme uniforme à toutes les incises **549-554**; — série A : justification du rythme de l'incise *Quia ego bonus sum* **551-552** (voir *Mot dactylique*); — confirmation de ce rythme par les séries B, C, D : synérèse de deux notes en clivis, et par les séries E, F : fusion de deux notes en un seul son double **553-554**.

Sixième exemple : intonation mi-fa-sol du Credo I, tableau M; stabilité d'un accent tonique sur le *sol* de l'intonation *mi-fa-sol* maintenue par l'addition de notes prosthétiques, séries A, B, et par la synérèse en podatus des notes *mi-fa*, série D, **555-556**.

Septième exemple : intonations des antiennes du IVe mode en A, tableau N; modifications diverses selon les exigences du texte **557-560**.

Huitième exemple : type d'antiennes du VIIIe mode, tableau O **561-580**; — rythme des textes spondaïques : persistance de l'accent au levé, justification de ce rythme **568-580**; — rythme des textes dactyliques : marche rétrograde binaire des ictus, règle générale **566-567** (voir *Mélodie* et *Rythme*).

Fusion; *Fusion rythmique*, enchaînement sur la note ictique des rythmes simples ou élémentaires; rythmes-incises résultat de cette fusion 137-142, 187-191, 195, 202, *331*, *332*, **1155, 1173, 1189-1207**; — exercices pratiques XV et XVI, p. 87-89.

Fusion rythmique et chironomie; arsis contractée, geste propre aux rythmes composés par fusion, exemples divers **1189-1207**; — (voir *Rythme*, *Ictus rythmique*, *Chironomie*).

Fusion de deux groupes neumatiques sur le même degré produisant le pressus *42*, *343 note 1*, *383-424*, *353* (voir *Pressus*).

— G —

Gamme; origine de ce mot *130*.

Gestes chironomiques; trois, *l'ondulé*, *le recourbé*, *le contracté* 192, **1143-1144, 1173-1174, 1192, 1210, 1212**; — analyse et description de ces gestes simple et composé 185-205, **1144, 1174, 1190, 1212**; — différence spécifique entre le *recourbé*, et le *contracté :* le *recourbé* suit toujours une ondulation thétique, au début d'un nouveau rythme composé; le *contracté* se trouve toujours dans une progression arsique 202-204, **1192**; — influence du geste chironomique sur un chœur **1212**; — conseils au maître de chœur **1278-1283**.

Groupes neumatiques; noms, figures, transcription et valeur musicale des groupes *17-22;* — unité de ces groupes réalisée *a*) par la liaison graphique ou ligature; *b*) par la subordination graphique des losanges à la virga; *c*) par le rapprochement des groupes *23-24*.

Le groupe neumatique grégorien : son individualité, son analogie avec le mot du discours *253-254;* — il n'existe que pour l'ensemble de la phrase musicale *255*, *293*.

Valeur quantitative des notes dans les groupes neumatiques 257-258; — modifiée *a*) par l'adjonction d'une note à l'unisson au début ou à la fin des groupes, *b*) par l'adjonction d'un point rythmique *(punctum-mora)* à la fin des groupes, *c*) ou même par l'adjonction de deux points aux groupes binaires *(podatus* et *clivis)* à la fin des membres et des phrases *259-260*.

Place des ictus rythmiques dans les groupes; première note des groupes affectée d'un ictus rythmique, règle et exceptions *263-265*.

Distinction fondamentale en groupes-rythmes et en groupes-temps 266. Groupes-rythmes; caractéristique de ces groupes : leur dernière note est toujours affectée d'un ictus rythmique *267-269*, *273*, **325** ; — mode d'exécution *274-284* (voir *Exercices sur les groupes-rythmes isolés*). — *Groupes-temps;* caractéristique de ces groupes : ils sont privés d'ictus rythmique sur leur dernière note *270*, *287*, **325** ; — ils sont toujours postictiques ou féminins *271*, **325** ; — mode d'exécution des groupes-temps isolés *287-292*, **593-610** (voir *Exercices sur les groupes-temps isolés*).

Les groupes dans la phrase 269, *293-373;* — tendance naturelle arsique ou thétique d'un groupe modifiée par sa situation dans l'ensemble mélodique **621** ; — même groupe susceptible d'être groupe-temps ou groupe rythme selon la disposition syllabique des mots qui le suivent **665-666** ; — valeur quantitative d'un groupe variable selon que ce groupe affecte un accent de spondée ou une pénultième faible de dactyle **688-691** (voir *Jonction* et *Enchaînement des groupes; Disjonction des groupes*).

Guidon; son rôle *142*.

— H —

Hauteur ou mélodie; sons aigus, sons graves 13-15 (voir *Ordre mélodique*);— hauteur et intensité, hauteur et quantité **78 note 1, 80 note 2.**

Hexamètre épique (ou héroïque), type classique de la forme *vincta* **page 6** (voir *Poésie*).

— I —

ɩ; = *iusum vel inferius*, lettre mélodique sangallienne *91*, *101*, *108-109*, *122* (voir *Lettres significatives*).

Iambe; rythme iambique ou inégal, rythme ordinaire du discours d'après Aristote 60, 65 note 1 (voir *Poésie*).

Ictus; *ictus individuel sonore;* la production du son musical se fait par un ictus 11 ; — sa représentation graphique 28 ; — il produit une série d'individualités sonores 29-30 ; — la syllabe, ictus individuel, temps premier **42, 315, 1103** — deux ictus individuels, égaux ou inégaux en durée, sont nécessaires pour la formation du plus petit rythme 57, **311-314, 317, 1103;** — ictus individuels égaux en nombre à celui des notes exprimées distinctement dans un rythme simple 70; dans un temps composé 45 ; — caractère essentiellement différent de l'ictus individuel et de l'ictus rythmique 30, 45, 70.

Ictus rythmique; sa nature : phénomène de rythme et non d'intensité, repos de la voix, retombée du mouvement sonore, thésis du

rythme élémentaire 70-71, 82, **903**, **1099**, **1133-1134** ; — l'ictus dans la poésie antique **1119-1134**; théorie de M. Bennett **1128-1131** ; — noms divers donnés à l'ictus 71, 187, **1118** ; — le terme *ictus rythmique* s'applique aux seuls touchements du rythme **903** ; — les ictus rythmiques sont les temps porteurs du rythme 71 (voir *Rythme*, *Arsis et thésis*) ; — l'ictus rythmique est tout-à-fait indépendant de l'intensité 71, 98-101, 163-168 ; — son intensité est très variable (voir *Cadences et intensité*, *Intensité*).

Origine et signification précise du mot ictus rythmique **1106-1117** ; — percussion, léger bruit fait par la main ou le pied de l'hégémon **1105-1108**, **1113-1117**; — emploi du mot *ictus* dans l'antiquité **1101-1105**; — expressions équivalentes en usage dans la rythmique antique **1106-1107** ; au Moyen-Age **1108** ; — battement des *ictus* rythmiques recommandé par Hucbald et Gui, etc., pages 9 et 10, page 19, **1108**.

L'ictus rythmique du temps composé 45 ; — en analyse rythmique élémentaire, l'ictus rythmique est toujours thétique 92, 124 ; — en analyse par temps composés, il est à la fois thétique et arsique 125-127, 129-130, 139-141, 190, 195 ; — en analyse par rythmes composés, l'ictus est arsique ou thétique selon le groupe auquel il appartient, 122, 128-130, 139-144 ; — sur lui a lieu la fusion de deux mouvements rythmiques (voir *Analyse*, *Fusion rythmique*).

L'ictus rythmique et l'épisème vertical solesmien (voir ce mot) ; — notes affectées de l'ictus rythmique : règle et exceptions *261-265* ; — place de l'ictus rythmique dans les groupes de cinq notes *279-280* ; — de six notes *284* ; — dans le pressus *353* ; — sur les strophicus *446*, *451*, *461-462*, *467-478* ; — autour de l'oriscus *a*) après *504*, *b*) avant *506-509* ; — dans le salicus *511-529* ; — devant le quilisma *544-555*.

Ictus ou touchements rythmiques soumis à la loi de recul, marche rétrograde binaire (ou ternaire) **349**, **481** ; — *a*) syllabe finale, point de départ des touchements rythmiques dans le mot latin isolé **349**, **351**, **356**, **371** ; — *b*) syllabe d'accent 1° des mots paroxytons lorsque cette syllabe est doublée **362-365**, 2° des mots dactyliques ou proparoxytons **366-367** ; — *c*) groupe allongeant mélodiquement l'une des syllabes antétoniques **369** ; — résumé, règle unique **371-372**.

Séparation de l'ictus rythmique et de l'accent tonique : **343-346**, **350**, **356-357**, **368**, **373**, **701-707**, **772**, **779**, **782**, **785-786**, **806-807**, **811**, **975-998**, **1013-1019**, **passim** (voir *Accentuation rythmique*) ; — séparation de l'ictus rythmique et de l'accent principal **903-904**.

Coïncidence de l'ictus rythmique et des accents tonique et secondaires **350**, **362-367**, **744**, **754-755**, **763-764**, **766**, **768-769**, **794**, **809**, **812**, **818-819**, **822** (voir *Accentuation rythmique*) ; — coïncidence de l'ictus rythmique et de l'accent principal **901-902**.

Incise ou petit membre de phrase **374, 835, 842, 868**; — incises rythmiques, réunion de plusieurs rythmes élémentaires, second degré dans la formation du rythme 26 (voir *Rythme composé*); — pause, cause extrinsèque principale de l'unité de l'incise **839-847** (voir *Pause*); — quantité, mélodie, dynamie, causes intrinsèques de l'unité de l'incise **439-443, 847**; — l'enchaînement des mots et l'unité de l'incise **413-438** (voir *Enchaînement*); — incise tantôt membre, tantôt *pars membri* **842**.

Les incises syllabiques et le mot latin :

Mots-rythmes; — suite de mots spondaïques, tous rythmés, tableau A **461-475**; — application normale de la loi d'enjambement, mélodie et rythme en harmonie parfaite avec le texte **462-467**; — la chironomie phraséologique fait ressortir l'unité mélodique et rythmique de toutes ces incises **468-470**; — même marche mélodique descendante observée dans quelques incises plus ornées **472-474**; — adaptation de paroles latines, françaises, italiennes, anglaises à la même incise mélodique, type *Scit enim Pater :* rythme identique, place de l'intensité variable selon la langue **463-467** (voir *Rythme et intensité*). — Suite de mots dactyliques, tous rythmés, tableau B; marche normale du rythme à pas binaires **476-477**. — Mélange de mots spondaïques et de mots dactyliques, tous rythmés, tableau C, **478-489**; — étude d'une incise de l'antienne *Dixit Dóminus* **483-489**.

Mots-temps; — suite de mots spondaïques, tous mots-temps, sauf le dernier, rythmé, tableau D, **490-494**; — analyse rythmique de l'incise *Beáta Mater* **490-492**.

Mélange de *mots-rythmes* et de *mots-temps*, spondaïques et dactyliques, tableau E, **495**, disposition rythmique assez fréquente.

Exceptions au rythme normal des mots; — mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus, application de ce procédé rythmique, tableau F; incise *Crástina erit vobis salus* **496-502**; — mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée, tableau G, **503-512**; — incise *Ecce María* **504-505**; — psalmodie d'introït *Benedícite ómnia ópera Dómini Dómino* **511**; — clausule *Per ómnia saécula saeculórum* **512**; — conditions requises pour justifier la suppression de l'ictus sur la syllabe accentuée des mots dactyliques, incise *Víndica sánguinem* **507-509**.

Les incises syllabiques et la forme mélodique (voir *Forme mélodique*).

Les incises ornées **592-695** :

1° *Groupes sur les syllabes toniques* **593-614**; — *a*) groupes-temps binaires ou ternaires **593-601**; exceptions au rythme normal des groupes de trois sons **600-602**; — *b*) groupes-temps de quatre notes (rythmes composés) **602-606**; — *c*) groupes-temps de cinq notes et plus, soumis à la subdivision comme les précédents **607-611**.

2° *Groupes sur les syllabes antétoniques* **615-651**; — *a*) *la mélodie suit la marche naturelle des mots;* accord parfait entre la mélodie, le rythme, l'intensité, la chironomie **618-625**; une syllabe antétonique **618-620**; deux syllabes antétoniques **622-624**; plus de deux syllabes antétoniques **625**; — *b*) *la mélodie s'affranchit du mouvement naturel des mots :* une, deux, trois syllabes antétoniques; renversements mélodiques: l'intensité et la chironomie suivent le dessin mélodique **626-634**; — *c*) *la mélodie suit ou quitte tour à tour le mouvement naturel des mots* **635-651**; une syllabe antétonique **637-643**; deux syllabes antétoniques **643-647**; trois syllabes antétoniques **648-651**; légers renversements mélodiques : on suit plutôt l'intensité verbale du mot **641**; — analyse de la phrase *Deus universórum tu es* (introït *In voluntáte*) **650**.

3° *Groupes sur les syllabes postoniques spondaïques et dactyliques* **653-695**; — *a*) groupes placés sur la dernière syllabe des mots spondaïques ou dactyliques **653-679**; — groupes-temps entre deux mots à l'intérieur des incises et entre deux incises très liées **653-659**; — groupes-rythmes entre deux mots à l'intérieur des incises **661**; entre deux incises très liées **662-664**; à la fin des membres et des phrases **667-679**; — *b*) groupes placés sur les pénultièmes non accentuées **680-694**; — ils peuvent être groupes-temps ou groupes-rythmes **681-682**; — la légèreté et la faiblesse des syllabes pénultièmes non accentuées, chantées sur des groupes, n'entraînent aucune modification substantielle dans la durée de ces groupes **683-690**; — en principe ces groupes sont faibles parce qu'ils s'appuient sur des syllabes faibles **693-694**.

Les incises mi-ornées mi-syllabiques **696-833** (voir *Syllabe*)

Indécision tonale de la notation neumatique *11-12;* elle est la cause des variantes dans les manuscrits neumatiques et dans les manuscrits sur lignes, à propos des strophicus *443-444;* — à propos de l'oriscus *493-496*.

Indivisibilité du temps simple grégorien 33, *201-203* (voir *Temps simple*).

Intensité ou dynamie : sons forts, sons faibles, *crescendo* et *decrescendo* des séries de notes ou de syllabes 13-15, 96 (voir *Ordre dynamique*); — intensité et hauteur, intensité et quantité **80 note 1**; — intensité et ton **78 note 1**.

Place de l'intensité dans le rythme; variable, *a*) rythme ictique faible, *b*) rythme ictique fort 98-101, **337-342** (voir *Cadences rythmiques*); — indépendance du rythme et de l'intensité 71, 98-101, 163-168, **343-346**, **521** (voir *Ictus rythmique*, *Cadences et intensité*); — progression et décroissance dynamique en relation étroite avec la ligne mélodique *155*, *281-282*, **898**, **907-909**; — modifications dynamiques, leur triple but 97, **400-401**; — fusion harmonieuse entre la loi intensive et la loi rythmique **466-467**; — loi intensive variable, elle change avec chaque idiome **464-466**.

Puissance unifiante de l'intensité 102, **400-402, 439-443, 883**; — elle vivifie **511, 591, 907**; — elle ne crée ni le rythme ni la mesure 103; — le *decrescendo* fait pressentir la fin du circuit mélodique et rythmique *336*.

Distribution de l'intensité; dans le groupe isolé *276;* — dans le mot latin isolé **292-294, 301, 359-361, 685**, — dans les mots-rythmes de deux syllabes **337-339**, — de trois syllabes **340-342**.

Intensité ou dynamie phraséologique 103, **591**; distribution de l'intensité dans l'incise et dans la phrase musicale 147-149, *155*, *281-282*, **400-406, 439-443, 886-924**; — remarque sur la place de l'intensité dans les adaptations à un type mélodique **581-591** : *a*) interprétation purement musicale **583-585**; — *b*) interprétation purement oratoire **586-588**; — *c*) interprétation moyenne **589-590** (voir *Accentuation rythmique phraséologique*.

L'intensité et l'accent tonique; — accent mélodique et accent intensif **78 note 1**; — accent intensif **106-107, 112, 117, 120-122, 125, 127, 180, 183-184, 190-206, 275-280, 292-294, 344, 2e Appendice pages 769-776** (voir *Accent tonique*, *intensité);* — l'intensité de l'accent n'est qu'une nuance **280, 292-294, 400-406, 469, 505, 707, 1183, 1191**.

L'intensité et le strophicus 447; — l'intensité et la virga encadrée de strophicus *457;* — l'intensité indiquée par les lettres sangalliennes *102-104;* — par un léger plein dans la ligne chironomique **1145**; — dynamie des exercices, conseils pratiques *155-172*.

Intervalle; définition *149;* — intervalle de seconde *152-153*, *157-160;* — de tierce *162-165;* — de quarte *166-169;* — de quinte *170-172;* — de sixte *173-175;* — de septième *176;* — d'octave *177*.

— J —

Jonction et disjonction des groupes neumatiques; — enseignements des auteurs du Moyen-Age *294-296;* — insuffisance de la notation des manuscrits, cause des divergences survenues *296-300* (voir *Disjonction*); — jonction des groupes neumatiques, *a*) par simple juxtaposition *303*, *304-322;* — *b*) par enchaînement *303*, *323-352;* — *c*) par fusion *303*, *353* (voir *Juxtaposition*, *Enchaînement*, *Fusion*, *Disjonction*).

Juxtaposition; *juxtaposition des groupes neumatiques;* la juxtaposition et les groupes-temps *287-292*, *304-305;* — les manuscrits et la juxtaposition : moyens de la reconnaître *306-318;* — exercices de juxtaposition *319-322;* — de juxtaposition et d'enchaînement des groupes *373*.

Juxtaposition des rythmes élémentaires pour la formation des rythmes-incises 143-144, **435-436, 1175-1176** (voir *Rythme composé*).

Juxtaposition des rythmes et chironomie **1175-1188**.

— K —

K lettre rythmique sangallienne = *Clange 92;* note forte, très rare *103* (voir *Lettres significatives*).

Kola; rythmes membres; troisième degré dans la formation du rythme 26; — lien des *kola* entre eux **880-956** : éléments qui le constituent **881-885** (voir *Lien dynamique*), — théorie de Combarieu sur la protase et l'apodose **897**, **911-912**; — son application judicieuse à la musique grégorienne, exemples divers **912-924**.

— L —

L lettre mélodique sangallienne = *levare* (*neumam*) *91*.

Langues indo-européennes; origine **84-85**; — accentuation, ses caractéristiques **86-87**; — deux grandes branches, branche asiatique, branche européenne **84-99**. — *a*) *Branche asiatique*, ses deux rameaux **84**; — *le sanscrit* (issu du rameau indien), son histoire **88**; son accentuation **89**. — *b*) *Branche européenne*, ses sept rameaux **84**; — *rameau hellénique*, ses deux groupes *non ionien* et *ionien* **91-94**; leur accentuation : similitudes et divergences **95-98**; — *rameau italique :* trois idiomes, *le latin*, *l'ombrien*, *l'osque* **99**.

Latin; place du latin dans les langues indo-européennes **84**.

Le latin antique : ses deux formes, sermo urbanus et sermo plebeius **4**, **22**; — le latin antique et la quantité **9-12**.

Le latin ecclésiastique **13-24**; — ses deux principes : l'accentuation et l'égalité des syllabes **13-22**; — évolution de l'accent du mot latin à travers les âges **104-126** (voir *Accentuation*); — transformation progressive du latin donnant naissance aux langues romanes **23-26**; — prononciation romaine actuelle du latin ecclésiastique **50**, **56-57**.

Legato (voir *Style lié*, *Vocalisation*, *Liaison des sons*).

Lettres-clefs *131-133*.

Lettres-notes : emploi des lettres latines dans la notation grégorienne *130*.

Lettres significatives; *Lettres significatives sangalliennes ou romaniennes 87;* — attribuées à Romanus *88;* — leur signification fournie par Notker *89;* — leur raison d'être *90*. — *a*) *lettres mélodiques;* leur nombre, leur but, 3 classes : élévation, abaissement, unisson *91;* — *b*) *lettres rythmiques;* leur nombre; 3 classes : retard *92-95;* célérité (signification positive et signification négative) *92*, *96-101;* intensité *92*,

102-104; — *c*) *modifications de ces lettres* par l'adjonction de trois autres lettres *105-109.* — Les lettres significatives n'affectent généralement qu'une note *110;* — parfois pourtant elles affectent un groupe ou une série de groupes *111*, *113;* — emploi simultané des lettres et des signes rythmiques dans le même groupe *112* (voir *Signes rythmiques* et *Sigles sangalliens*).

Lettres significatives messines 121; — *a*) *lettres mélodiques 122;* — *b*) *lettres rythmiques 123*, *124-127*.

Les lettres rythmiques romaniennes et messines et la succession des groupes neumatiques; elles indiquent *a*) la jonction des groupes *308-318*, *419-420* ; *b*) la disjonction ou distinction des groupes *365-371*, *432*.

Liaison ; *Liaison des sons;* son importance, conditions requises pour obtenir une liaison parfaite *556-560;* — exercices XLVI-LII, conseils pratiques *561-570*.

Liaison des groupes 323-352 (voir *Enchaînement des groupes*).

Liaison des mots **414-421** (voir *Enchaînement des mots*).

Liaison des temps composés par les mots-rythmes, et liaison des mots-rythmes à l'intérieur des temps composés **423-426** ; — liaison des mots-temps par le rythme **428-434** ; — liaison de deux rythmes juxtaposés : éléments qui la déterminent **435-438, 1176** ; — liaison des mots par la mélodie, la quantité et l'intensité **439-443, 847** (voir *Enchaînement*, *Rythme*).

Liaison des incises et des membres concourant à la formation de la phrase; lien mélodique et lien dynamique **882-883, 886-924** ; — lien de proportion numérique **884, 925-939** ; — lien d'articulation **748, 885, 894, 940-956** (voir *Période*).

Liquescentes grégoriennes ; rôle des consonnes dans la formation de la liquescente neumatique *26*, **65** (voir *Neumes liquescents*).

— M —

m lettre significative sangallienne = *mediocriter 92*, *95*, *106*, *109*.

Médiante ; les médiantes rompues : leur origine **158** ; — double erreur qui en résulta **158, 248** ; — les médiantes rompues et l'acuité de l'accent **247-250**.

Mélodie ou hauteur; sons aigus, sons graves 13; — ordre mélodique 14, **1138** ; — synthèse des éléments sonores donnant naissance à la mélodie 16, 18, **289-290** ; — mélodie et intensité, mélodie et durée **78 note 1, 80 et note 2.**

La mélodie grégorienne pure; matériaux mélodiques et rythmiques qui servent à sa formation : — *a*) signes graphiques mélodiques, notes

et groupes, leur origine *2-57;* leur signification mélodique pure *2-10*, *209-243* (voir *Accent*, *Notation*); — *b*) signes rythmiques proprement dits et lettres significatives *58-127* (voir ces mots).

La mélodie grégorienne pure et le rythme; rythme et exécution des groupes mélodiques, le groupe isolé *252-292* (voir *Groupe neumatique grégorien*); — rythme et exécution des groupes mélodiques dans la phrase *293-372* (voir *Enchaînement*, *Jonction*, *Disjonction des groupes*).

La mélodie et le texte, adage ancien « *musica non subjacet regulis Donati* » **236**, **239**, **378**; — rythme musical et rythme oratoire, l'axiome « *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris* » **25-38**; — supériorité absolue de l'élément musical sur l'élément verbal dans la rythmique musicale grégorienne, base fondamentale de l'enseignement de Solesmes **page VII, 227-229, 378-380, 393-395, 443, 446, 514, 621, 628, 634, 641, 644, 650-651, 705-707, 711, 735-739, 758, 765, 767, 773-777, 788, 792, 808, 814-820, 823, 825, 829-830.**

Indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte : **226 note 1, 229-232, 378-380, 432-433, 514, 611, 617, 621, 626-634**; — témoignages en faveur de cette indépendance — *a*) auteurs grecs : Denys d'Halicarnasse, Longin **381-383**; — *b*) auteurs latins anciens : Quintilien, Marius Victorinus, etc. **381, 384-387**; — *c*) auteurs latins du Moyen-Age : Gerbert, Bernon de Reichnaw, etc. **388-392**. — *Applications pratiques de cette indépendance :* modifications qui en résultent : — *a*) modifications mélodiques (interversions ou renversements mélodiques) **229-232, 396-399, 611-613, 626-634**; — *b*) modifications dynamiques (affaiblissement de l'accent tonique, renforcement d'accents secondaires ou de syllabes atones) **400-406, 623, 628-634, 641, 644**; — *c*) modifications rythmiques (renversements rythmiques) **407-409**; — *d*) modifications quantitatives (extension mélodique des syllabes **410-412** (voir *Syllabe*). — Révérence avec laquelle la mélodie revendique ses droits sur le texte **38, 394, 611-613, 617.**

La mélodie suit la marche naturelle du mot **236-246, 258-270, 617-625**; — réflexions sur la nature de cette concordance **221-235.**

La mélodie suit ou quitte tour à tour le mouvement naturel des mots **617, 635-651** : légers renversements mélodiques, règle générale **641**; sa judicieuse application **642-651.**

La mélodie et le rythme (voir *Forme mélodique*).

Membre; division de la période oratoire **376**; — de la période musicale **374, 834-835**; — groupement des rythmes-incises en rythmes-membres (kola), troisième degré dans la formation du rythme 26; — la pause, cause extrinsèque de division, donne au membre une existence propre **839-840**; — il forme une unité rythmique **840, 842**; — le membre divisé en deux incises par la coupe masculine ou féminine **841** (voir *Période*).

Mesure grégorienne, temps composé binaire ou ternaire, partie de rythme 206, 217 ; — différences entre la mesure et le rythme 206-211 ; — rapports entre la mesure et le rythme 212-217 ; — mesure moderne 216.

Mètres ; la liberté du rythme poétique dans l'antiquité prouvée par l'emploi dans le même vers de mètres différents **pages 6-25** : — *a*) mètres simples, n'admettant qu'un rythme unique dans toute leur étendue ; — *b*) mètres composés, admettant deux membres de rythme différent ; — *c*) mètres mélangés, admettant des pieds différents dans un même membre **pages 8-14** ; — dochmiaques **pages 15-18** ; — le dactyle cyclique ou à trois temps **pages 18-25** ; — lois générales de l'enchaînement des mots : croisement des mots avec les mètres, — *a*) d'après les métriciens anciens **414-415 et note 1** ; — *b*) d'après les métriciens modernes **416-421** (voir *Poésie*).

Modes ; théorie des huit modes *178* ; — éléments constitutifs des modes *179-183* ; — les quatre modes anciens : *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrardus 184-188* ; — les huit modes : quatre *authentiques*, quatre *plagaux 189-190* ; — division intérieure des modes *191* ; — finales des modes *192* ; — dominantes des modes authentiques *193* ; — dominante du troisième mode (*si*) *194* ; — dominantes des modes plagaux *195* ; — formule mnémonique pour retenir les finales et les dominantes *196* ; — ambitus des modes *197-198* ; — transposition des modes *199*.

Mora vocis ; retard de la voix *295*, **850 et note 2, 964** ; — procédé de distinction des groupes *295*, *354* ; — signe graphique de la mora vocis, *a*) dans les manuscrits : espaces blancs, signes et lettres rythmiques *362-371* ; — *b*) dans la notation grégorienne de Solesmes : un point ajouté à la note ainsi doublée, ou même un simple épisème horizontal *355*, *358*, **871**. — Diverses sortes de mora vocis **848-855, 878** ; — valeur quantitative de la mora vocis **31, 856-878** ; — principe général **856-867** ; valeur proportionnée à l'importance des divisions **868** ; — *a*) mora vocis entre les mots **869** ; — *b*) entre les incises et les membres *356*, *358*, **870-876** ; — *c*) entre les phrases *357*, **877** ; — jonction de deux membres par la mora vocis (lien d'articulation) *359*, **894, 941-947** (voir *Pause*, *Période*).

Morphologie : étude des formes grammaticales, déclinaisons, conjugaisons, etc... **81 note 1**.

Mot ; *Le mot latin isolé*, son caractère **73, 283, 959** ; — sa formation, son accentuation, sa prononciation, son rythme, son analogie avec le groupe neumatique *253-255*, *285*, **73-74, 283-284, 311-320, 1064-1082** ; — unité du mot réalisée par l'accentuation **74, 283-284, 289-290, 320** (voir *Accentuation*) ; — mélodie naturelle du mot latin isolé **30-33 note 1, 227-228, 285-290** ; — mélodie des mots parlés traduite par les accents aigu, grave et circonflexe (Varron) **176, 207 note 1** ; — intensité du mot latin isolé **292-294** ; — allure quantitative naturelle du mot latin isolé **295-310** ; — matière rythmique différente selon

le mode d'analyse prosodique ou tonique 14-19 ; — individualité du mot latin, ce qu'elle devient dans l'incise et dans la période *253-255*, 101, 228, 407, 412-413, 634.

Rythme et exécution du mot latin isolé : rythme normal, — *a*) enseignement des anciens grammairiens, Denys d'Halicarnasse, Terentianus, etc. 311-316 ; — *b*) enseignement théorique de Dom Pothier 283-284, 318-320, 986-998 ; — le rythme du mot tel qu'il découle de ces enseignements et des principes de rythmique naturelle 318-324 ; — longueur de la syllabe finale des mots latins isolés 303, 959-960 : — *a*) dans la prose antique (*tempus latens* de Quintilien 961 et note 1 ; — *b*) dans la poésie antique 962 ; accord des métriciens modernes sur ce point 962 note 2 ; — *c*) dans la musique grégorienne 963-974 ; preuve : syllabe finale chargée de notes, syllabe accentuée une seule note 261-270, 964-965, 972-973 ; — intégrité du mot mieux conservée lorsque la dernière syllabe seule est dotée de plusieurs notes 969-970, 993 ; — extension mélodique de la dernière syllabe donnant naissance aux séquences et aux *jubili* des graduels et des alleluias 972-974 ; — théorie opposée des musiciens modernes : temps longs aux syllabes accentuées, brièveté aux finales 968-970, 1000-1006, 1028, 1029 (voir *Extension mélodique des mots*).

Distinction entre mots-rythmes et mots-temps 325-326 ; — *mots-rythmes*, correspondant à groupes-rythmes 325-326 ; définition 327, 333 ; mode d'exécution 328-329, 333 (voir *Groupe-rythme*) ; — *mots-temps*, correspondant à groupes-temps 325-326 ; définition 330 ; mot-temps postictique ou féminin 331 (voir *Groupe-temps*).

Rythme des cadences verbales latines ; distinction entre mots à cadences spondaïques ou paroxytons et mots à cadences dactyliques ou proparoxytons 323, 341, 1083 (voir *Cadences*) ; — schéma rythmique des cadences verbales, base du rythme du mot latin isolé 334-342 ; — marche rétrograde adoptée par les accents toniques et secondaires, et les ictus rythmiques pour trouver leur place dans le mot latin isolé 349 (voir *Accent*, *Ictus rythmique*) ; — coïncidence des accents toniques et secondaires et des ictus rythmiques dans les mots à cadences dactyliques 323, 350, 362-367 ; — alternance successive des accents toniques et secondaires et des ictus rythmiques dans les mots à cadences spondaïques 323, 350, 357-358.

Rythme détaillé du mot latin isolé (Tableau hors-texte page 257) 347-373 ; — mots paroxytons ou spondaïques avec accent unaire : mots de deux et trois syllabes, place de l'ictus et rythme simple 336-338, 351-352 ; mots de quatre syllabes et plus, place des ictus 356-357, place des arsis et thésis rythmiques composées 358-361 ; — mots paroxytons ou spondaïques dactylisés, ayant deux notes sur la syllabe accentuée : recul du touchement rythmique sur cette syllabe accentuée, amenant la rencontre des ictus et des accents toniques et secondaires, place des arsis et thésis rythmiques composées 362-365 ; — mots proparoxytons ou dactyliques, place des

touchements rythmiques, des arsis et thésis chironomiques correspondant à celle de la deuxième section **366-368** ; — modification du rythme normal par l'allongement musical de l'une des syllabes antétoniques **369-370**.

Résumé des règles concernant le rythme du mot latin isolé **371-372** ; — physionomie normale du mot latin isolé, accord parfait de la mélodie et du rythme **290, 361, 823**.

Mouvement; sa nature d'après les philosophes, sa réalité 161 ; — sa définition 8, 161 ; — le mouvement et le temps, 3, 7-8 ; — les arts de mouvement 3-6 ; — le mouvement et nos facultés 9, 52, 54-56 ; — mouvement local ou visible, mouvement sonore vocal ou instrumental 9, 162 ; — le mouvement, substratum du rythme 5-6, 17, 20, 21, 48, 161.

Mouvement local; analyse détaillée du mouvement local 185-187, 195, 199-200 ; — exemple de la balle 187-191 ; — ce mouvement local, type parfait du mouvement vocal complet et des gestes chironomiques 162, 169-171, 173, 185, 191-192, **1109-1113** (voir *Chironomie*).

Mouvement rythmique sonore ou vocal; sa réalité 161-162, **1109**; — expression sonore du mouvement vital, en relation lui-même avec le mouvement local 25, 162, **1109**; — sa nature 163-168 ; — terminologie du mouvement vocal 169-171, **1106-1108**, **1110-1112** ; — mouvement préliminaire moteur, supposé par tout départ sonore, arsique ou thétique 199, **351** (voir *Arsis et thésis*) ; — nécessité d'indiquer par le geste le mouvement rythmique musical, pages 9-10, page 19, n°s 174-175, **1106-1108**.

— N —

n = *naturaliter*, lettre rythmique messine *123*, *125-127* (voir *Lettres significatives*).

Neumes ; *Neumes-accents ou neumes-groupes*, dérivant des accents aigu et grave : virga et punctum *7;* — neumes de deux notes : pes ou podatus, clivis, virga redoublée ou bivirga *3-4*, *8*, mêmes groupes avec points et épisèmes *18;* — de trois notes : torculus, porrectus, scandicus, salicus, climacus *9*, *20-21;* — de quatre notes et plus : porrectus flexus, scandicus flexus, salicus flexus, torculus resupinus, climacus resupinus, neumes subbipunctis *22;* — unité de ces groupes *23-24* (voir *Notation*).

Neumes liquescents ou semi-vocaux; podatus liquescent ou épiphonus, clivis liquescente ou céphalicus, torculus liquescent, porrectus liquescent, scandicus liquescent, climacus liquescent ou ancus *26;* — rôle des consonnes dans la formation des neumes liquescents **65**.

Neumes-accents dérivant de l'accent-apostrophe; apostropha, strophicus, pressus, oriscus, salicus *6*, *28-48*.

Neumes-points des manuscrits messins et aquitains *55*, *62*, *64*, *248*.

Nombre; *Nombre musical grégorien;* son appartenance au rythme libre pages 5, 11, n° 91, pages 1 et 4, nos 926-930; — ses éléments constitutifs pages 2 et 3, n° 40; — ses similitudes avec les rythmes libres antiques pages VI-IX, 2-3, 4-5, 38-39; — ses dissemblances pages 36-38; — ses affinités étroites avec le nombre oratoire 38, 375-376, 860; — ses dissemblances 29-37 (voir *Rythmique*).

Nombre oratoire (numerus oratorius), proportion libre et naturelle pages 8-11, pages 5, 31-36, 37-38, nos 9-10, 15-22, 375-376, 860, 880-884, 887, 911, 918, 926-927, 932, 936-937.

Notation; — *a*) *alphabétique 130;* — *b*) *oratoire* ou *chironomique 7-10;* ses caractères distinctifs 208 note 1; — *c*) *dasienne 6 note 1;* — *d*) *diastématique* p. 14, *nos 11-15;* — *e*) *neumatique :* origine, forme graphique et valeur *2-16*, *209-221*, 218-220; variété des notations neumatiques *52-56;* — *f*) *messine :* notation mixte, mélange d'accents et de points *55*, *121-127;* — *g*) *sangallienne 67-114;* — supériorité des manuscrits de notation sangallienne *61-62* (voir *Lettres et signes rythmiques sangalliens*).

La notation et le rythme; — notation métrique; définition *286;* groupement des notes par temps composés ou mesures, inconvénients qui en résultent *334-337;* exceptions *350;* — notation rythmique; définition *285;* sa supériorité sur la notation métrique, page 16, *nos 286, 336;* — la notation du groupe neumatique, pris en lui même, est rythmique et non métrique *285*.

Notes; noms primitifs (lettres latines A à G) *130;* — noms actuels empruntés à l'hymne *Ut queant laxis etc. 134;* — représentation graphique des notes simples *16;* — note brève (simple), note longue (double), leur analogie avec les syllabes brève et longue des pieds métriques *203-208;* — note longue toujours affectée de l'ictus rythmique *262* (voir *Syllabe brève et syllabe longue*); — note *sensible* de la musique moderne prohibée en chant grégorien *198*.

— O —

Octave (voir *Intervalle*).

Ondulation; geste chironomique originel 1142; — *a*) ondulation rythmique élémentaire 1143-1145; — *b*) ondulation rythmique simple 1146-1150; trois formes ondulantes relativement à la mélodie : ondulation descendante 1151; ondulation montante 1152; ondulation plane 1153; — *c*) ondulation rythmique composée : ondulation rythmique, principe unifiant des rythmes simples 1156; succession ininterrompue des vagues de la mer, image du rythme grégorien 1157; ondulation continue descendante, montante ou plane, union de plusieurs ondulations élémentaires ou simples 1158-1171 (voir *Chiro-*

nomie ondulante) ; — éléments susceptibles de modifier les ondes du rythme grégorien **1172** (voir *Rythme*, *Chironomie*).

Ordres des phénomènes qui accompagnent le son ; définition 14 ; — classification : ordres mélodique, quantitatif, intensif, rythmique ou cinématique, phonétique, agogique 14-17, **1138** ; — harmonie entre l'ordre mélodique et l'ordre rythmique **823** ; — prééminence de l'ordre rythmique sur l'ordre intensif **464** ; — indépendance absolue des divers ordres 13-15, 18, 58, 98, **80 et note 2, 81, 379-380** (voir *Intensité*, *Mélodie*, *Durée*) ; — leur compénétration 16-18, **74, 80, 290, 361, 881** ; — nécessité de la distinction des ordres pour l'étude du rythme 18.

Oriscus ; apostropha apposée *32*, *44* ; — sa forme graphique : *a*) dans les anciennes éditions d'origine solesmienne (oriscus distinct), *b*) dans l'édition vaticane (note carrée) *44* ; — son double caractère : *a*) note élevée finale de groupe 487-490, 493 ; *b*) note légère de transition *490*, *492-493* ; — sa place préférée : corde au-dessus du demi-ton (*fa* ou *do*) *491* ; — exemples d'oriscus sur un degré supérieur à la note précédente *487-489* ; — oriscus à l'unisson de la note précédente, *491* ; — l'oriscus à l'unisson dans l'antiphonaire digrapte de Montpellier *494-496* ; — mode d'exécution de l'oriscus distinct *498-500* ; de l'oriscus à l'unisson *498*, *501* ; exemple de fléchissement de la voix sur la note précédant cet oriscus (introït *Gaudeamus*) *508 note 1* ; — valeur et importance rythmique de l'oriscus *499* ; — l'oriscus et l'ictus rythmique ; règle générale *502* ; exception *509* ; — place de l'ictus rythmique autour de l'oriscus : avant l'oriscus *505-508* ; après l'oriscus *503-504* ; — différence entre l'oriscus et le pressus *44*.

Oxyton ; mot accentué sur la dernière syllabe ; rare même dans le latin archaïque **109**.

— P —

Paléographie ; la paléographie latine et les accents **210** ; — la paléographie musicale et les accents **213-214**.

Paroxyton ou spondée tonique ; sa composition **15** ; — rythme des paroxytons de deux syllabes : place de l'ictus, mouvement rythmique et chironomie **323, 336, 338, 351, 1066-1070, 1143-1145** ; — paroxytons de trois syllabes : syllabe antétonique affectée de l'ictus rythmique, mouvement rythmique : deux premières syllabes arsiques, dernière syllabe thétique **341, 345-346, 352, 1077-1083, 1145** ; — paroxytons de quatre syllabes et plus : place invariable de l'accent tonique sur la pénultième, marche rétrograde des accents secondaires (de 2 en 2 syllabes), alternance des ictus et des accents **353-358, 1074-1076** ; — place des arsis et des thésis composées **358-361** (Voir *Mots*).

Pause ou coupe ; cause extrinsèque principale de distinction des membres de phrase 839-847 ; — une pause au centre d'une phrase détermine deux incises ou membres 840 ; — deux pauses déterminent trois incises 843 ; — trois pauses déterminent quatre incises 844 ; — la pause, principe d'union entre les membres 847, 894, 941-947. — Nombre et valeur des pauses 848-879 ; — *a*) diverses sortes de pauses : *pausa minor* (deux temps), *pausa major* (trois temps) 849-855, 878 ; — *b*) valeur ou durée : 1° doctrine des anciens 850-851, 856-860 ; 2° principe général d'interprétation 861-867 ; 3° application pratique de ce principe 868-879 ; — hiérarchie des pauses 878-879 (voir *Coupe*, *Mora vocis*, *Période*).

Percussion ou ictus ; bruit du pied ou de la main battant, scandant le rythme 1105-1108, 1114, 1117 (voir *Ictus*) ; — nécessité de marquer le rythme par le bruit de la main ou du pied, pages 9-16, 19, n°s 174-175, 1105-1108.

Période ; *Période oratoire*, dernier degré dans la formation du rythme 26 ; — réalisation parfaite du rythme, faîte de l'édifice rythmique pages 2 et 3, n°s 374, 836, 880 ; — période de quatre membres, période parfaite ou *carrée* (Cicéron) 844 ; — division de la période : incises et membres 375-376, 836-837, 884 ; — sa constitution : protase et apodose 883, 910-911.

Période musicale grégorienne ; calquée sur la période oratoire 376-377, 881, 912 ; — unité mélodique et rythmique 880, 894 ; — sa forme élémentaire 897 ; — se divise de la même manière que le texte 376.

La période dans ses rapports avec les pauses ou coupes ; — phrase d'un seul membre 839 ; — phrase de deux membres (une pause) 840-842 ; — phrase de trois membres (deux pauses) 843 ; — phrase de quatre membres (trois pauses) 844 (voir *Coupe*, *Mora vocis*, *Pause*).

Liaison des membres ; importance de cette liaison 880-881 ; — les liens, communs à la période oratoire et à la période musicale, facteurs de liaison 881 :

a) *Lien mélodique ;* la ligne mélodique, principe d'union à l'intérieur des membres 440, principe d'union des membres entre eux 882, 886-894, 910-924 ; — protase (partie montante), apodose (partie descendante) mélodiques 887-894, 910-924 ; — les courbes de la mélodie en relation avec les mouvements de l'âme 359-361, 896.

b) *Lien dynamique ;* dynamie ou intensité, auxiliaire indispensable de la mélodie 290, 441-442, lui donne la vie 883, 886-887, 895-898, 907-908 ; — protase et apodose dynamiques, accent oratoire ou phraséologique 883 et note 2, 899-908, 910-924 ; — interprétation judicieuse des progressions et des détentes dynamiques 909. — Analyse mélodique et dynamique : 1° des périodes de deux membres 887-906 ; — 2° des périodes de trois membres 910-915,

les périodes hypermétriques, leur composition d'après Combarieu **911**; judicieuse application de cette théorie à la période musicale grégorienne **912-915**; — 3° des périodes de quatre membres **916-924**.

c) *Lien de proportion numérique;* rapport de similitude entre les groupes, les distinctions et les membres **884**, **929**; — relations sur laquelle repose cette similitude **930**; — proportion libre et naturelle convient seule à la période grégorienne **926-931**; — proportion dans les divisions, condition essentielle du rythme ou du nombre **884**, **925**, **936**; — proportion dans le nombre des sons variable selon la nature des chants; deux sortes de chants d'après Gui d'Arezzo : — *a*) chants *quasi métriques* (*metrici*, *procurati*) : proportion quasi égale, métrique et harmonieuse **931-935**; — *b*) chants *quasi prosaïques* (*prosaici*) : proportion moins exacte, cependant harmonieuse **931**, **936-939**; — inégalité harmonieuse admise par le nombre oratoire et le nombre grégorien **937-939**.

d) *Lien d'articulation* (plus spécial à la phrase musicale); son importance **885**, **940**; — *a*) jonction de deux membres par la *mora vocis 359*, **894**, **941-947**; mora vocis sans respiration : son interprétation **942-946**; les trois manières d'exécuter les morae vocis **947**; — *b*) jonction de deux membres par le *temps composé* **948-950**; — *c*) jonction de deux membres par le *rythme composé* **747-748**, **951-956**.

Pes ou podatus; pes ordinaire *8*, *17*, *24*, *83*; — pes quadratus (carré) *72;* — pes quassus *73*, **690**; — pes quadratus, première note légèrement appuyée et allongée au moyen de l'épisème horizontal; pes quassus, premier son plus long que dans le pes quadratus, traduit par deux notes *72-75*, *513;* — graphique du pes quadratus et du pes quassus dans les anciens manuscrits *73 note 1;* — pes messin, avec ses deux formes, ordinaire et longue *117;* — pes subpunctis, subbipunctis, subtripunctis *22;* — pes liquescent ou épiphonus *26;* — pes épisématique, ictus rythmique sur la deuxième note *83;* — pes épisématique suivi d'une virga **601**; — doublement du pes à la fin d'une incise ou d'une phrase, etc. **667-670**; — exception à cette règle **678**.

Phénomène; les phénomènes sonores : durée, intensité, mélodie, timbre 13-16; — rapports existant entre eux **78 note 1**, **80 notes 1 et 2**, **81**; — leur compénétration mutuelle 16, 18, **80**, **290**, **361** (voir *Ordres*).

Phonétique; étude des sons, des lettres et de leurs permutations **81 note 1**; — ordre phonétique 14, 15.

Phrase (voir *Période*).

Poésie; poésie gréco-romaine, son évolution vers la liberté rythmique **p. 6-36**. — *A*) Mélange des pieds à l'intérieur du vers; trois sortes de mètres : simples, composés, mélangés; — *a*) mètres simples, **p. 8**; — *b*) mètres composés ou asynartètes : archilochien majeur, vers élégiambique, vers iambélégiaque **p. 8 et 9**; — *c*) mètres mélangés ou

logaèdes, leur caractère commun **p. 10 et 11**; remarque sur la scansion de ces vers **p. 12 note 2**; ses deux classes : 1° logaèdes simples : adonique, aristophanien, phérécratien, glyconique, phalécien, saphique mineur, alcaïque, **p. 12, 13-14**; 2° logaèdes composés : asclépiade mineur, asclépiade majeur, saphique majeur **p. 13, 14, 15**; — dochmiaques : leur composition **p. 15-18**; — théorie du dactyle cyclique **p. 18-24**. — *B*) Liberté dans le groupement des vers ; les deux formes de poème des Grecs et des Latins : — *a*) poème monostique **p. 26**; — *b*) poème systématique, formé de strophes : distique, strophes saphique, alcaïque, asclépiade **p. 26-29**. — Ressemblance entre la poésie et la prose métrique, témoignage des auteurs anciens et des auteurs modernes **p. 29-36**; — ses rapports et ses dissemblances avec l'art grégorien **p. 36-40**; — poésie métrique et poésie tonique **nos 13-19**; — la poésie antique et la loi de la césure **962, 1126-1127.**

Point rythmique (punctum-mora) dans la notation grégorienne de Solesmes, double la note qu'il affecte *17*, *139*, *259*, *260*, *262*, *274-275*, *355*, **667, 672, 871** (voir *Mora vocis*).

Porrectus *9*, *19*, *21*; — son élargissement graphique dans les manuscrits sangalliens *77*, *83*; — le porrectus liquescent *26*; — ses modifications graphiques diverses *22*, *26*.

Portée; origine de la portée musicale *12*; — composition de la portée musicale grégorienne *132 note 1*; — positions diverses des notes sur la portée grégorienne *135*.

Pressus; origine du pressus : apostrophe apposée à une note qui se trouve ainsi doublée *31*, *40*, *374*; — neumes rangés sous le nom générique de pressus : pressus-clivis, pressus-porrectus, pressus-climacus *39-41*; — notation du pressus dans la notation actuelle : fusion de deux groupes sur le même degré *42*; — graphique du pressus dans les manuscrits sangalliens, deux formes authentiques : pressus-major *375*, *377*; pressus-minor *375*, *378*; — valeur mélodique et rythmique de ces deux pressus *376*; — leur valeur quantitative identique *378-379*; — emploi du pressus-minor *380*; du pressus-major *381-382*; — pressus et salicus figurés par un même signe dans les manuscrits messins *519-521* (voir *Salicus*).

Mode d'exécution du pressus; — *a*) les deux notes à l'unisson formant pressus doivent être exécutées par fusion en un seul son de deux temps simples *42*, *374*, *383*, *416*; — *b*) place de l'ictus rythmique sur la première des deux notes fusionnées *417*; — *c*) valeur variable de la note qui suit le pressus *418*; — fusion des deux notes formant pressus prouvée : par les équivalences de notation *384-416*; par le sigle romanien cō *419-420*; — diérèse du pressus *421-424*.

Importance des pressus; les pressus sont les véritables colonnes de l'édifice rythmique *425*, *435*; — leur vertu attractive *426*, **609-610**; — leur mutuelle attraction *427*; — exceptions à cette loi d'attraction *429-434* (voir *Exercices sur le pressus*).

Prononciation 46-57 ; — conditions d'une bonne prononciation 46 ; — conseils pratiques 57 ; — exercices 68-72 ; — résumé pratique des règles de la prononciation romaine du latin 56.

Proparoxyton ou dactyle tonique ; sa composition 17 ; — rythme des proparoxytons de trois syllabes 323, 341, 350, 1071-1072, 1146-1147 ; — rythme des proparoxytons de quatre syllabes et plus 350, 366-368, 1074-1076 ; — pénultième des proparoxytons, syllabe brève et fugitive à l'époque classique, affectée de l'accent moyen 304-309 ; — aptitude de la pénultième faible à recevoir une extension mélodique 261, 411, 592, 680 ; — pénultième faible chargée de neumes 264, 265-267, 268, 272-274 (voir *Extension*) ; — remarques pratiques sur l'exécution des groupes placés sur les pénultièmes faibles 680-695 : ordre rythmique 681-682 ; ordre quantitatif 683-692 ; ordre intensif 693-695 (voir *Dactyle*, *Mot*, *Cadences dactyliques*, *Rythme*).

Proportion ; la proportion dans les divisions de la phrase, condition essentielle du rythme ou du nombre 884, 925, 936 ; — inégalité harmonieuse des membres admise par le nombre oratoire et le nombre grégorien 936 (voir *Période*, *lien de proportion*).

Prose ; deux sortes de proses issues de la *prisca latinitas* : prose vincta ou sermo urbanus 4, 9-11, 22, et prose soluta ou sermo plebeius 4, 12, 22 (voir *Latin antique*) ; — ressemblance entre la prose métrique et la poésie, d'après le témoignage des auteurs anciens et modernes p. 29-36 ; — prose métrique soumise aux lois rythmiques : théorie de Denys d'Halicarnasse p. 33-35 ; — différence entre la prose métrique et le rythme grégorien p. 37 ; — prose oratoire tonique, sa différence avec la prose métrique nos 13-21 ; ses affinités avec le rythme grégorien p. 37-38 ; — la prose antique et la distinction des mots 961.

Prosodie du langage parlé, et prosodie des vers chantés *205-207*, 33 note 1 (voir *Métrique*, *Poésie*).

Protase et apodose ; protase (ligne montante) mélodique 887 ; — protase (ligne montante) dynamique ou crescendo 883 ; — protase mélodique et dynamique 887-924 ; — théorie de Riemann et de Combarieu 896-898, 911-913 (voir *Apodose*, *Période*, *lien mélodique*, *lien dynamique*).

Punctum ; dérivé de l'accent grave latin *3*, *7* ; — son graphique dans la notation grégorienne actuelle *16* ; dans les manuscrits sangalliens *71* ; dans les manuscrits messins *117*, *119* ; — punctum planum sangallien ou virga jacens, punctum de récitation *71* ; — punctum planum à la base du climacus *312*, *326-327* (voir *Signes rythmiques sangalliens et messins*) ; — punctum avec épisème (voir *Episème*).

Punctum et virga ; identité quantitative et dynamique de ces deux signes ; seuls ou en composition dans les groupes, le punctum et la virga valent l'un et l'autre un temps simple *210*, *251* ; — leur rôle

purement mélodique *209-232;* — emploi du punctum et de la virga dans les récitations unissoniques *222-229;* — substitution de virgas aux punctums nécessitée par des modifications mélodiques *230-232;* — même substitution dans la notation des séquences avec ou sans paroles *244-245;* — emploi facultatif de punctums ou de virgas *233-242;* — emploi simultané des punctums et des virgas dans l'*organum* à deux voix, preuve de leur identité quantitative *246-247;* — réduction à un seul signe du punctum et de la virga : témoignage des manuscrits à neumes-points *248-250.*

— Q —

Quantité ou durée ; sons longs, sons brefs 13 ; — ordre quantitatif 14-15 (voir *Durée*, *Ordres*) ; — deux sortes de quantité : *a*) naturelle : **5, 7** ; — *b*) conventionnelle : **5, 8.**

La quantité dans le latin antique, dans le sermo urbanus et dans le sermo plebeius **9-12.**

La quantité dans le latin ecclésiastique **13-22** ; — latin ecclésiastique fondé sur l'égalité pratique des syllabes et l'accentuation tonique **13, 22** ; — l'influence de l'accent supplante celle de la quantité **15 note 1, 20-21** ; — la quantité détermine la place de l'accent **19, 121, 142** ; — triomphe de la quantité naturelle sur la quantité conventionnelle dans le latin ecclésiastique **19 et note 1** ; — quantité des voyelles, quantité des consonnes, quantité des syllabes (voir *Voyelles*, *Consonnes*, *Syllabes*).

Quarte ; intervalle de quarte *166;* — quarte juste, quarte augmentée ou triton *167* (voir *Exercices sur les intervalles*).

Quilisma ; son origine *49, 533;* — le quilisma byzantin : définition *533;* — le quilisma grégorien : définition *533, 542;* — opinion des auteurs latins et des commentateurs modernes sur le quilisma grégorien *541 et note 1, 543;* — notation actuelle du quilisma *16;* — son graphique dans les manuscrits *49;* — sa place *50, 531;* — mode d'exécution : règles générales *544-546;* règles particulières à chaque cas *547-555;* — effets rétroactifs du quilisma prouvés par les manuscrits *534-540;* — le quilisma et le strophicus (voir *Strophicus*); — exercice sur le quilisma *p. 408-410.*

Quinte ; intervalle de quinte *170;* — quinte juste, quinte diminuée *171* (voir *Exercices sur les intervalles*).

— R —

Récitatif ; types ambrosiens **p. 174-183** ; — types grégoriens **p. 188-196** ; leur composition **236-237** : — *a*) intonation : non assujettie à l'accentuation du mot **239** ; — *b*) teneur : met en relief l'accentuation natu-

relle du mot 238 ; — *c*) cadence : calquée sur un type verbal régulièrement accentué 240 ; — *Gloria ambrosien*, type le plus ancien des récitatifs p. 176, n° 972.

Renversement ; *Renversement ou interversion mélodique;* modification dans l'allure mélodique naturelle du mot 396 ; — exemples de renversements mélodiques 230, 232, 235, 396-399, 431-432, 501, 611-612, 626-634, 1237, 1251 ; — renversements mélodiques justifiés par des raisons de phraséologie 227-229, 397-399 (voir *Forme mélodique*).

Renversement dynamique ou intensif; suit souvent le renversement mélodique 400-406, 626-634 ; règle générale 628 ; — dans le cas de légers renversements mélodiques, l'intensité suit plutôt la forme du mot, règle générale 636, 641 ; application judicieuse de ce principe 642-645 ; — l'intensité dans les adaptations à un type mélodique 581-591 (voir *Intensité*).

Renversement rythmique; rythme naturel des mots susceptible d'être, dans la phrase mélodique, l'objet d'un complet renversement 407-409, 431-432 (voir *Rythme*, *Chironomie*).

Répercussion strophicale : définition *439*, *449*, 484 ; — répercussion des apostrophas *439-444;* — répercussion des distrophas et des tristrophas, sa légèreté 449-451 (voir *Strophicus*).

Respiration ; subordonnée à l'importance des divisions musicales 110, 872, 875, 878, 879, 946-947.

Resupinus ; Neumes resupinus (torculus, climacus), terminés régulièrement au grave et se relevant ensuite vers l'aigu *22*.

Rime mélodique 272 ; — procédé des compositeurs anciens pour conserver la rime mélodique 272-273.

Roman; musique romane et accent roman 1036-1057 ; — rythme des mots romans à cadence masculine 1038-1043, 1045 ; à cadence féminine 1047-1050 ; — liberté de l'accent, même en français, dans les anciennes compositions 1051-1057 ; — transformation progressive et corruption de l'accent latin, aigu et arsique, en passant aux langues romanes 23, 26, 125, 201-206, 280-281, 1036-1046 ; — désaccord radical entre les deux accents latin et roman, au point de vue de la mélodie, de la dynamie, de la durée, du rythme, de la chironomie, et différences des deux arts musicaux qui en dérivent 1036-1037, 1042-1046, 1051 ; — caractéristique de la rythmique musicale latine : rythme ictique faible 337-338, 1040-1041, 1044 ; de la rythmique romane : rythme ictique fort 339, 1040-1045 ; — inanité des objections tirées des langues romanes contre la nature arsique de l'accent dans la rythmique grégorienne 24, 125, 280, 1036, 1042-1043, 1046.

Rythme; définition 21, 48, 50, 161, **374**; — le rythme, élément primordial de la musique (Vincent d'Indy) 23; — matière du rythme : le son pur, la mélodie pure, la parole chantée ou parlée, l'harmonie, les mouvements du corps p. 20-21, n°s 20, 22, 24-25, 87-90; — forme du rythme : ordonnance harmonieuse du mouvement 19-21; — formes multiples du rythme ramenées à deux catégories : forme libre (soluta) ou nombre, et forme mesurée (vincta), enchaînée par la mesure 87; — adaptation des différentes matières rythmiques à ces deux formes 88-89; — qualificatifs « libre ou mesuré » indiquant la forme du rythme; qualificatifs « musical ou oratoire » indiquant la matière informée par le rythme 90; — éléments de la synthèse rythmique 26-27, **pages VI-IX, 1-4 et 39, n°s 40, 374, 836**; — but du rythme : effort constant vers la synthèse ou unité 48-51, **284, 374, 836**; — facteurs de cette unité : les sons et leurs qualités (éléments objectifs) et nos propres facultés rythmiques (éléments subjectifs) 52-56; — association des rythmes objectifs et de nos facultés intimes, créant le rythme sonore 55; — marche du rythme, *a*) régulièrement binaire ou ternaire (forme mesurée), *b*) mixte et libre (mélange harmonieux de rythmes binaires et ternaires) 84-86.

Genèse du rythme : le rythme élémentaire; premier degré dans la formation du rythme 26-27; — nécessité de deux sons au moins pour la production du rythme 57, **42, 311-314, 317, 327, 1103, 1143**; — rythme, relation d'un élan (arsis) à un repos (thésis); union indissoluble de ces deux éléments, arsis et thésis, nécessaire au rythme 58-59, 62-63, 78, 81, 211, **317, 1085**; — mouvement unique formé par cette relation d'arsis à thésis, d'élan à repos 65, 78; — tout rythme commence par une arsis, exprimée ou sous-entendue 192-195, **1093**, comme tout départ sonore suppose un mouvement préliminaire moteur, 195, 198-200; — la thésis clôt nécessairement tous les rythmes 82-83, 146 (voir *Arsis et Thésis*), et sa durée est en raison de l'importance des rythmes 146, **848-879** (voir *Pause*); — nature de l'ictus rythmique, thésis du rythme élémentaire 70-71, 82, **903, 1099, 1133-1134** (voir *Ictus rythmique*); — rythmes primitifs ou élémentaires se réduisant à deux : rythme spondaïque à temps égaux, et rythme iambique à temps inégaux 76, réductibles eux-mêmes à un type unique 78, le rythme égal n'étant que la réduction du rythme inégal ternaire, rythme primordial et naturel 60, 74, 84; — le rythme élémentaire et la durée 58-60, 64 et note 1, 75, 80, 146, **80-81, 302-303, 335, 344** (voir *Durée*); — indépendance du rythme élémentaire et de l'intensité 64, 71, 98-101, 163-168, **343-346, 521** (voir *Ictus rythmique*, *Intensité*).

Développement du rythme élémentaire (voir *Arsis et Thésis*); — temps composé formé de la jonction de deux rythmes élémentaires (voir *Temps composé*); — rythme et mesure (voir *Mesure*); — schémas du rythme simple 152-154.

Rythme composé; définition 135, **358**; — deuxième degré dans la formation du rythme 26-27; — rythmes composés ou rythmes-incises formés, 1° par fusion, ou enchaînement sur la note ictique,

de rythmes simples 137-142, **1190-1209**; comment se fait la fusion ou contraction de deux rythmes simples 187-191, 195, **1190** (voir *Fusion*); — 2° par juxtaposition de rythmes simples 143-144, **1172-1188**; éléments concourant à l'union de deux rythmes simples juxtaposés **436**, **1176** (voir *juxtaposition*); — schémas du rythme composé 155-158; — place des arsis et thésis rythmiques composées **358-360** (voir *Arsis et Thésis*).

Le rythme et les incises mélodiques verbales; rythme du mot latin isolé (voir *Mot*); — enchaînement et enveloppement des mots par le rythme (voir *Enchaînement*); — incises syllabiques, incises ornées, incises mi-ornées et mi-syllabiques (voir *Forme mélodique*, *Extension*, *Incises*, *Syllabe*); — remarques générales sur le rythme des incises grégoriennes **813-833** : stabilité de l'ordre rythmique, et modifications dans l'ordre intensif **531**, **814-823**; nécessité pour le rythmicien de bien connaître le répertoire grégorien **448**, **499**, **824-833**.

Rythmes-membres et *rythmes-phrases*, troisième et quatrième degrés dans la formation du rythme 26-27 (voir *Membre*, *Période*, *Pause*, *Mora vocis*).

Le rythme et l'intensité (voir *Intensité*, *Période*).

Le rythme et la chironomie; rythme et chironomie élémentaires 58, 62, 179, **1143-1145**, **1147**; — rythme et chironomie simples 192-202, **1146-1150**; — rythme et chironomie composés 180-181, 202-205, **1154-1209** : rythme ondulant continu **1155-1170**; rythme composé par juxtaposition, chironomie juxtaposée (arsis recourbée) **1155**, **1172-1188**; rythme composé par fusion, chironomie contractée (arsis contractée) **1155**, **1189-1209**; — application de ces principes **1211-1283** (voir *Chironomie*).

Rythmique libre et naturelle; lois inéluctables, p. 8-11 et 20, n° 6; — précis historique de la rythmique antique, **p. 1-5**; — principes essentiels propres à la rythmique antique (classique ou grégorienne) 26-27, **p. VI-IX, 1-4 et 39, nos 40, 374, 836**; — deux formes rythmiques : libre (soluta) 87, et mesurée (vincta) 85-87, **p. 3**; — évolution de la poésie gréco-latine vers la liberté rythmique, **p. 6 et suivantes**; — liberté du rythme poétique dans l'antiquité : dans le groupement des pieds à l'intérieur du vers, **p. 7-24**; dans le groupement des vers entre eux, **p. 25-29** (voir *Mètres*, *Poésie*); — rythme libre oratoire, rythme libre musical (voir *Nombre*).

Rythmes libres antiques, *ancêtres du rythme libre grégorien :* rythme libre poétique et musical des lyriques grecs et latins, rythme libre oratoire métrique, rythme libre oratoire tonique, rythme libre oratoire mixte **p. 36-38**; — similitudes et différences entre ces rythmes libres et le rythme libre grégorien, **p. 38-40, nos 29, 32-38**; — rythme libre grégorien soumis aux lois de rythmique générale, enseignements des auteurs du Moyen-Age, p. 9-11.

Rythmique latine et *rythmique romane* (voir *Roman*).

— S —

ſ = *sursum*, lettre mélodique sangallienne et messine *91*, *122*.

Salicus; définition *45*, *510;* — sa représentation graphique *45*, *510;* — salicus de trois notes, ses deux formes dans la notation actuelle *46;* — salicus de quatre ou cinq notes *47-48*, *528;* — *a*) salicus première forme, mode d'exécution : ictus rythmique sur la deuxième note, cet ictus étant légèrement prolongé *511*, *528*, **600**; arguments en faveur de cette interprétation *512-528;* — *b*) salicus deuxième forme ou salicus à l'unisson, son interprétation *529;* — diérèse du salicus *526-527;* — salicus et pressus figurés par un même signe dans les manuscrits messins *127*, *519-521;* — adjonction de la lettre c à la note salicus *127*, *521;* — salicus précédé et suivi d'une note isolée, son rythme **714**.

Scandicus; son signe graphique *9;* — sa notation actuelle *20;* — scandicus flexus *22;* — scandicus liquescent *26;* — scandicus modifié par les signes ou les lettres rythmiques *83*, *113*.

Septième; intervalle de septième inusité dans le chant grégorien *176*.

Séquences avec ou sans paroles : leur origine *244*, **972**.

Sermo plebeius, sermo urbanus **4**, **22**; — le sermo urbanus et ses lois **9-11**; — le sermo plebeius et ses lois **12**; — fusion du sermo urbanus et du sermo plebeius donnant naissance au latin ecclésiastique **13**, **22** (voir *Latin antique*, *Quantité*).

Si; origine du mot *134;* — *si naturel* et *si bémol* *136;* — leur succession interdite dans la mélodie grégorienne *137;* — le *si bémol* inusité chez les anciens à l'octave grave *136;* — jusqu'où s'étend l'influence du bémol dans les éditions modernes *136;* — *si naturel* dominante régulière ancienne du troisième mode *194*, **pages 196 note 1 et 202 note 1**; — pourquoi la dominante du troisième mode a été attirée à l'*ut* supérieur *194;* — exemples de pièces où la récitation sur le *si naturel* a été restituée dans ce Traité, **pages 196, 202**.

Sigles ou Abréviations dans les manuscrits sangalliens *114;* — emploi du sigle c̄o à la rencontre de deux groupes formant pressus *114*, *308*, *318*, *419-420*.

Signes graphiques en usage dans la mélodie grégorienne :

Signes mélodiques; définition *1;* — leur origine *2*, *3*, *6* (voir *Neumes*); — modification des neumes primitifs en vue de préciser un peu l'intonation mélodique *58;* — lettres mélodiques sangalliennes *91*, *107-109;* messines *122*.

Signes rythmiques; définition *1;* — leur présence dans les manuscrits sangalliens et messins et dans d'autres notations, leur but pages 12, 14, *nos 58, 66.*

a) *Signes rythmiques sangalliens;* signes rythmiques proprement dits : première catégorie, signes modifiant les neumes qu'ils affectent *68-79;* deuxième catégorie, signes s'ajoutant à la forme primitive des neumes *68, 80-86;* — lettres rythmiques sangalliennes ou romaniennes *92-105, 107, 109, 365, 367-371* (voir *Lettres significatives sangalliennes*); — ces lettres et signes peuvent affecter une seule note ou tout le groupe *110-113.*

b) *Signes rythmiques messins;* signes rythmiques proprement dits, consistant en la modification des neumes qu'ils affectent *116-119;* concordance parfaite entre les signes sangalliens et les signes messins *117-119;* — lettres significatives messines *121-127* (voir *Lettres significatives messines*); — intelligence qui doit présider à l'interprétation de ces signes *120, 372, 474.*

c) *Signes rythmiques des éditions grégoriennes actuelles;* barres, signes rythmiques de division : quart de barre *144;* demi-barre *145;* grande barre *146;* double barre *147* (voir *Barres*); — nécessité de signes surajoutés dans les éditions pratiques de chant, pages 7, 12-16, *nos 291, 345,* **727, 804, 832-833**; — décadence du chant grégorien causée en partie par le manque de précision dans la notation du rythme, pages 7, 14-15, *nos 60-62;* — signes rythmiques en usage dans les éditions de Solesmes : point *139;* épisème horizontal *140;* épisème vertical 67, *141;* virgule *143* (voir *Episème, Point*); — objectivité de ces signes solesmiens *291,* **548, 833** (voir *Subdivisions*).

Silences; éléments de composition rythmique, leur valeur 151, **863-865, 877-879** (voir *Pauses, Mora vocis*).

Sixte; intervalle de sixte, rare en chant grégorien *173-175.*

Son; définition 11; — sa production 11, 28-29; — phénomènes qui l'accompagnent 13-15, **74** (voir *Ordres*); — sa propagation 12.

Le son et le rythme; le son matière première du rythme p. 20, nos 20, 22, 24, 53; — la durée des sons et le rythme 57-95; — la force des sons et le rythme 96-103; — jeux et rapports des trois phénomènes sonores : acuité, force, durée ou quantité, **80 et note 2** (voir *Durée, Intensité, Ordres, Rythme*).

Spondée tonique, ou paroxyton **15**; — spondées toniques suivis d'un monosyllabe, assimilés aux dactyles ou proparoxytons **287, 292, 341-342, pages 476-477** (voir *Paroxyton, Cadences spondaïques, Mot*).

st = *statim;* sigle rythmique sangallien *114, 308, 311, 313, 366-367.*

Strophes saphiques, alcaïques, asclépiades **p. 26-29** (voir *Poésie*).

Strophicus, groupe comprenant l'apostropha simple, la distropha, la tristropha; leur représentation graphique *30, 34-36;* — place des strophicus sur la portée *438;* — distropha rarement employée seule sur une même syllabe et remplacée alors par la bivirga *35;* — la tristropha se rencontre souvent sur une seule syllabe *36;* — répétition de la distropha et de la tristropha *37;* — importance du strophicus au point de vue esthétique *459-460, 484-485.*

Exécution des strophicus; en principe chaque note doit être répercutée *439-444;* — preuves en faveur de la répercussion strophicale dans l'antiquité : enseignement des auteurs du Moyen-Age *439-440 et note 1;* distinction graphique des strophicus dans les manuscrits *459;* inflexions de certaines notes dans les strophicus *443;* vibrato ondulé de la voix traduisant ces inflexions *441, 444;* — nature de la répercussion *439, 449;* — sa légèreté *441-442, 449-450, 468;* — nécessité pour nous de répercuter au moins la première note de chaque distropha ou tristropha *441-442, 449-450, 459, 461;* — durée des strophicus *445, 451;* — intensité *447;* — place de l'ictus rythmique *446.*

Mélange de strophicus et de neumes à l'unisson; strophicus et virgas *452-457;* — strophicus précédés de groupes à l'unisson : répercussion sur la première apostropha, affectée elle-même d'un ictus rythmique *459-460, 461-462, 479;* — strophicus suivis de groupes à l'unisson : la première note d'un groupe à l'unisson après un strophicus est toujours l'objet d'une répercussion *463-466,* qu'elle soit à l'ictus *463, 467-474, 479,* ou au levé *463, 467, 475-479;* — strophicus suivis immédiatement d'un quilisma : — *a*) tristropha : ictus rythmique sur la première et la troisième apostropha, répercussion obligatoire sur la troisième apostropha, *480, 553-554;* — *b*) distropha : ictus sur la première apostropha ou sur la seconde *481-483, 555* (voir *Exercices sur le strophicus*).

Subdivisions rythmiques, binaires et ternaires; loi de rythmique naturelle essentielle, pages 8 et note 1, 10-11, n°s 26, 43, 55, 76, 84-86, 119, 127, **10, 33 note 1, 356, 926**; — nécessaires au rythme, elles sont en un sens créées par lui 212-215; — elles n'existent qu'en fonction du grand rythme de la phrase 50-51, 209, 217, *569,* **836, 1171**; — existence des subdivisions rythmiques dans la rythmique antique, pages 8-9, 10, 11, **pages VII, 2-3, 32, 34, 36-37, 39, n°s 9-10, 926**; — leur nécessité dans la rythmique grégorienne, pages 9-12, 19, n°s 43, 84-91, *459-460,* **356, 804, 850, 926, 929**; — éléments qui permettent de les déterminer dans la mélodie grégorienne: lois naturelles du rythme, durée des sons, notation neumatique, indications rythmiques des manuscrits, rythme verbal, types mélodiques, etc., page 12, n°s 80, 82, 146, *66, 120, 291,* **446-448, 513-514, 546-548, 825, 833, 1030 note 1**; — comment on reconnaît pratiquement, dans les éditions solesmiennes, l'ictus qui les commande (voir *Ictus*); — subdivision des groupes *280, 290-292,* **603-608, 712-717** (voir *Mora vocis, Mesure, Temps composé, Ictus, Rythme, Mot, Forme mélodique, Signes rythmiques*).

Syllabe ; éléments constitutifs de la syllabe 44 ; — trois sortes de syllabes : nues, consonnantes, closes ou fermées 45 ; — prononciation des syllabes, conditions requises 46-57 (voir *Voyelles*, *Consonnes*) ; — sens différent du mot *syllabe* chez les auteurs du Moyen-Age 850, 852 et note 4.

La syllabe isolée; dans le latin classique : deux valeurs fondamentales, syllabe brève et syllabe longue *202-204*, *209*, page VIII, nos 8-9, 13, 22, 58-59; élasticité mutuelle de ces durées prosodiques *204-207*, 58-59 ; — dans le latin liturgique : toutes les syllabes approximativement égales page VIII, nos 7, 12, 13-22, 24, 41, 58-59, 66, 73 ; — syllabe isolée, temps premier rythmique ou temps simple, ictus individuel 33, *201-202*, pages 2, 39, nos 12, 42, 67, 73, 258, 295, 315, 410, 867 ; — ses qualités rythmiques 43 ; — durée ou poids naturel des syllabes nues 60 ; des syllabes consonnantes 61-63 ; des syllabes closes 64 ; — intensité et mélodie de la syllabe isolée 43, 67 ; — son indivisibilité 33, *201-202*, pages 2, 39, no 867 ; — application judicieuse de l'axiome *Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris* 25-38.

Les syllabes dans le mot latin isolé et dans l'incise; les syllabes n'existent pas pour elles-mêmes, mais en fonction du mot : union intime des syllabes pour la formation du mot par l'accentuation 66, 73-74, 77, 283-284, 288-290, 361, 375 ; — l'accentuation du mot et de l'incise s'étend à la mélodie, à l'intensité, à la durée de toutes les syllabes, qu'elle anime et vivifie 66, 75-77, 284 :

a) *leur durée;* modifications légères du poids brut des syllabes groupées en mot 296 ; — syllabes antétoniques : leur durée 298-299 ; leur rôle dans l'émission du mot 77, 298, 301 ; — syllabe tonique : sa brièveté 252-274, 281 ; modifications dans sa durée 300-301 (voir *Accent tonique*) ; — syllabes postoniques : leur rôle dans l'émission du mot 77, 301 ; leur durée : longueur de la syllabe finale 79, 302-303, 328, 959-974, 993 ; brièveté de la pénultième faible entre la syllabe tonique et la finale, cause de sa disparition 304-308 ; réaction de la cantilène grégorienne pour maintenir la valeur de la pénultième faible 27, 309 ; — altération des syllabes antétoniques et postoniques à la formation des langues romanes 26, 79, 307 ; — syllabe finale, point de départ pour fixer la place de l'accent tonique 135-137, 349, et celle de l'ictus 349.

b) *leur intensité;* intensité de la syllabe accentuée 183-184, 190-206, 275-282 (voir *Accent*, *Accentuation*) ; intensité discrète 280-282, 293-294, 404, 1183, 1191 (voir *Accent*, *Intensité*, *Mot*) ; — affaiblissement de la syllabe affectée de l'accent tonique au profit de l'incise 400-402 ; renforcement de syllabes affectées d'accents secondaires, et de syllabes naturellement atones 403-405, 581-591, 611-614, 626-651 (voir *Incises ornées*, *Renversement*).

c) *leur mélodie;* dans le mot isolé, accents aigu, grave, moyen 128-134 ; acuité de l'accent tonique 165-252, 258, 261, 281-282 (voir *Accent*, *Accentuation*) ; mélodie naturelle du mot latin 285-290 ;

— modifications possibles au profit de l'incise **395-399**, **611-614**, **626-651** (voir *Incises ornées*, *Renversement*); — aptitudes de chacune des syllabes à recevoir une extension mélodique, et exemples (voir *Extension*).

d) *leur rythme;* rôle de chaque syllabe dans le rythme du mot isolé (voir *Mot*, *Paroxyton*, *Proparoxyton*); — dans les mots groupés en incises (voir *Syllabique*); — rythme des syllabes isolées entre deux groupes **696-812** :

Une syllabe isolée entre deux groupes; elle se rattache au groupe précédent **599**, **697**; — groupe de deux notes suivi d'une syllabe isolée (temps composé ternaire) **700**; exemples tirés d'une cadence du 1er mode **701-708**; d'une cadence du IVe mode en A **709**; du Graduel et de l'Antiphonaire **710-711**; — groupe de plusieurs notes suivi d'une syllabe isolée : se subdivise rythmiquement en temps composés, binaires ou ternaires **712** : groupe de trois notes **713-714**; de quatre notes **715**; de cinq notes **716-717**.

Deux syllabes isolées entre deux groupes; deux notes isolées entre deux groupes ou deux temps composés forment un groupe binaire, première syllabe affectée de l'ictus rythmique **718**; — exemples tirés d'une intonation du 1er mode **718-725**; d'une cadence du 1er mode **726**; du Graduel **726**; — exception possible en faveur de certains mots dactyliques **727**.

Trois syllabes isolées entre deux groupes; place de l'ictus rythmique sur la finale du mot, ou, à son défaut, sur la syllabe accentuée **731**, **757**; — finale de mot sur la première note, sur la deuxième note **731-734**; — finale de mot sur la troisième note : mot dactylique, ictus sur la première syllabe, accentuée, du dactyle **743-750**, ou sur la pénultième faible **751-753**; mot spondaïque, ictus sur la syllabe accentuée **754**; — absence de finale de mot sur les trois syllabes isolées : l'ictus affecte ordinairement la deuxième **755-756**; — exceptions en faveur d'un type mélodique **735-740**, **758**.

Quatre syllabes isolées entre deux groupes; place des touchements ou ictus rythmiques : — premier groupe, accents sur les première et troisième syllabes, ictus rythmiques sur les accents toniques ou secondaires **759-776**; — deuxième groupe, accents sur les deuxième et quatrième syllabes, ictus tombant normalement sur les première et troisième syllabes **778-787**, **791**; — troisième groupe, accents sur les première et quatrième syllabes, ictus rythmiques sur la première syllabe accentuée et la troisième syllabe finale du mot **794**; autre rythme légitime **796-803**; — exceptions en faveur d'un type mélodique **773-777**, **788**, **792**.

Cinq syllabes et plus entre deux groupes; ictus rythmiques sur la finale du mot, accord parfait entre mots, mélodie et rythme **807**, **809-811**; — exception : type mélodique imposant son rythme **808**, **812**.

Syllabique; chant syllabique, celui qui n'a qu'une note par syllabe; — rythme des incises syllabiques déterminé, soit par le rythme normal du mot

449-512 (voir *Incises syllabiques*), soit par des types mélodiques ou des notes modales **446-447, 513-580** (voir *Forme mélodique*); — rythme des incises mi-ornées et mi-syllabiques (mélanges de groupes et de passages purement syllabiques) **696-812** (voir *Syllabe*).

Syncope rythmique; définition 220; — syncope par la totale omission de l'ictus rythmique 220-222; par l'interversion du poids régulier de l'arsis et de la thésis en rythme ternaire 223-225; — exemples de syncope **579, 668**; — la syncope est étrangère à l'esthétique grégorienne 217, 226, **579-580.**

Synérèse de deux ou trois notes en clivis, podatus ou torculus, indices de types mélodiques **516, 520-522, 529-530, 536-537, 553, 555.**

— T —

ᴛ = *trahere vel tenere;* lettre rythmique commune aux manuscrits sangalliens et messins *75, 92, 93, 98-101, 107, 109-111, 123-124, 367-371, 379, passim.*

Tempérament quantitatif; égalisation approximative de la durée des syllabes *204-207,* **13, 59, 65, 66, 298, 864-866, 869.**

Temps; définition 7; — le temps et le mouvement 7-9; — arts de mouvement, en relation avec le temps 3-6, 162; — le temps et la perception du mouvement sonore 28-29.

Temps simple ou temps premier, ictus individuel; sa production 28-29; — sa définition 30, 31, 37; sa définition par Aristoxène *201*; — sa durée 32; — sa divisibilité dans la musique moderne 33, *202;* — son indivisibilité dans la musique gréco-latine *201-202,* **pages VII, 2, 39**; dans le chant grégorien 33, *200, 201-203,* **pages VII, VIII, 2, 39, nos 13-24, 41-43, 58-60, 61, 66, 73, 258, 295, 298, 314-315, 410, 867**; — preuve de l'indivisibilité du temps premier dans l'art grégorien : équivalence fondamentale des deux signes qui le traduisent, punctum et virga *209-251* (voir *Punctum*); — le temps premier peut être légèrement condensé ou élargi, sans perdre sa valeur de temps premier 34-35, 40, *258,* **43, 296-298**; — mais il peut se doubler et se tripler, et devient alors temps composé 36; — base de toute composition rythmique, page 8, nos 20-21, 26-27, 46, 47-49, 57, *208,* **pages VII, 2, 39, no 42.**

Temps composé; sa définition 36-37; — deux formes : binaire (distincte ou contractée) 38; ternaire (distincte, contractée ou mixte) 39; — sa durée 40; — son unité 41, 45, 94, 116-118, 121, 125, 127, 130, 211, *305;* — il peut être élargi et condensé comme le temps simple 40, **258**; — sa formation : il naît de l'union de deux rythmes élémentaires 94, 124, 211, grâce au principe de cohésion et d'unité qu'est le mouvement rythmique, 117-118, 214; — il se compose de la thésis

d'un premier rythme élémentaire plus l'arsis du rythme suivant 124, 207-208, 211, 213, 217; — il forme un groupe féminin, non conclusif, réclamant un nouvel ictus après lui, 132-134, 209-210, *271*, *305*, **331**; — il équivaut à une petite mesure 206 (voir *Mesure*); — il constitue le premier élément de la synthèse rythmique, page 8, n°s 26-27, 46, *208*, **pages VII, 3, 39** (voir *Subdivisions*); — analyse par temps composés 95, 125-128, 180; — son ictus rythmique, unique 45, est à la fois thétique et arsique 125-127, 128, 139-141, 190, 195; mais il peut être arsique ou thétique du rythme composé 129-130 (voir *Ictus*), le temps composé pouvant se trouver tout entier à l'élan comme au repos du rythme composé 112-118, 121-122, 125, 209-210; — dictinction entre temps composé (rythmique) et neume graphique *259*, *285-286*, *334-336*; — groupe-temps *266*, *270-272*, *325-326*, **325**, **593-608**; ses qualités individuelles *287-292*; ses aptitudes sociales *304-317*, *346-351*; — mot-temps **325-326**, **330-332**, **407**, **490-495**, **496-502**; postictique ou féminin **331**; — enveloppement des mots-temps par le rythme **422**, **428-433** (voir *Groupe*, *Mot*, *Enchaînement*).

Temps premier ou temps fort de la musique moderne; théorie de certains compositeurs modernes sur la concordance obligatoire de l'accent latin et du temps fort 215, 221, **364**, **424**, **465**, **573-579**, **968**, **969-970**, **1000-1007**, **1028-1029** (voir *Accent*, *Accentuation*); — indépendance réelle de l'ictus et de l'intensité 71, 98, 215-216, **page XII, n°s 357, 364, 373, 998** (voir *Intensité*, *Ictus*).

Thésis; la thésis clôt tous les rythmes 82, 83; — son importance croît avec l'importance des rythmes 146 (voir *Arsis et Thésis*, *Ictus*, *Rythme*).

Tierce; intervalle de tierce 162; — tierce majeure et tierce mineure 163 (voir *Exercices sur les intervalles*).

Timbre; qualité phonétique 13-15 (voir *Phénomènes sonores*, *Ordres*).

Torculus; sa notation chironomique *9*; — sa notation neumatique actuelle *20*; — torculus resupinus 22; — torculus liquescent *26*; — modifications sangalliennes du torculus *76*, *83-84*, *113*; modifications messines *117*, *124*; — torculus remplaçant pes et clivis formant pressus *397*; — quilisma et torculus *398*, *551*; — torculus avec appui rythmique sur la deuxième note, son interprétation *83*, **602** (voir *Exercices sur les groupes*).

Touchement ou ictus rythmique (voir *Ictus*).

Tradition orale : tonale ou mélodique, et rythmique p. 14, *n° 11*.

Tradition mélodique unique 53-56, 59; — fixée par la notation diastématique p. 14, *n°s 11-14*.

Tradition rythmique primitive universelle 59; — la tradition rythmique dans les manuscrits de St Gall *61;* dans les manuscrits mes-

sins *62;* dans les autres familles *63-66;* — imperfections et décadence de la notation rythmique dans les manuscrits, cause de la décadence de la tradition rythmique p. 14, *nos 60-62* (voir *Signes rythmiques*).

Trigon identifié avec le pressus dans la notation guidonienne et dans la notation neumatique *310, 313, 315, 317, 403, 405, 428.*

Triolets; interdits en chant grégorien *278.*

Tristropha (voir *Strophicus*).

Triton ou quarte augmentée *167* (voir *Quarte*).

— V —

v = *valde;* lettre significative sangallienne *106, 108.*

Variantes mélodiques et variantes rythmiques *372.*

Virga; dérivée de l'accent aigu latin *3, 7;* — sa notation actuelle 16; — identité quantitative de la virga et du punctum, leur rôle purement mélodique *209-251* (voir *Punctum*); — sa valeur rythmique *210-211, 250-251;* — virga avec épisème rythmique, signe d'un léger allongement *83, 395,* **526, 574-576** (voir *Episème*); — virga strata, valeur double **518, 553, 575, 726**; — virga jacens *71* (voir *Punctum*); — virga et pressus (voir *Pressus*); — virga et strophicus : son interprétation et sa valeur rythmique *452-457* (voir *Exercices sur le Strophicus*).

Virgule; signe rythmique, sa valeur *143.*

Vocalisation liée; conseils pratiques et exercices *556-570.*

Voyelles; définition **44**; — leur émission **47-50, 57**; — gradation des sons et disposition des voyelles **47, 70**; — leur prononciation dans le latin classique **48**; — vocalisme du latin vulgaire **49**; — prononciation romaine actuelle et ses règles **50, 56**; — doubles voyelles ou diphtongues **44, 51** (voir *Exercices sur les voyelles*).

— X —

x = *exspecta;* lettre significative rythmique sangallienne *92-94;* — signe de la disjonction et de la mora vocis *367;* — précise la valeur incertaine de l'épisème *367-371.*

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

Pages

Avant-Propos v

Liste des ouvrages cités xv

Introduction.

Le rythme libre dans l'antiquité gréco-latine. 1

La poésie gréco-romaine. Son évolution vers la liberté rythmique.

1° Mélange des pieds à l'intérieur du vers 7

A. Mètres composés 8

B. Mètres mélangés ou Logaèdes 10

C. Dochmiaques 15

Réponse à une objection. Le "Dactyle cyclique". . . . 18

2° Liberté dans le groupement des vers. — Strophes, Systèmes . . 25

3° Ressemblances entre la poésie et la prose métrique, d'après le témoignage des auteurs 29

A. Auteurs modernes 29

B. Auteurs anciens 33

Corollaire. Le rythme libre grégorien et les rythmes libres antiques . 36

TROISIÈME PARTIE.

LES TEXTES LITURGIQUES.

LEUR APPLICATION A LA MÉLODIE ET AU RYTHME.

Chapitre I.

Notions préliminaires à l'étude du rythme des textes liturgiques.

Article 1. Aperçu historique sur la prose latine et ses transformations . 43

§ 1. Le latin antique. Ses deux formes : "sermo urbanus" et "sermo plebeius". 44

A. Quantité, naturelle et conventionnelle 44
B. Le latin antique et la quantité 45
§ 2. Le latin ecclésiastique. Ses deux principes : l'accentuation et la quantité naturelle. 48

Article 2. Rythme oratoire et rythme musical. L'axiome " Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris" 52
§ 1. De quelle prononciation s'agit-il? 53
§ 2. Différences entre l'art oratoire et l'art musical . . . 54
A. L'art oratoire 55
B. L'art musical grégorien 55

Chapitre II.

Les Syllabes.

Etude de la syllabe isolée, temps premier rythmique.

Article 1. La syllabe isolée, temps premier rythmique 59
Article 2. Eléments matériels constitutifs des syllabes. Voyelles et consonnes 61
§ 1. Composition des syllabes 61
§ 2. Prononciation des syllabes 62
A. Notions générales théoriques 62
1° Les voyelles, leur émission 62
2° Les consonnes, leur articulation 65
B. Résumé pratique des règles de la prononciation romaine du latin 68
1° Voyelles et diphtongues 68
a) Voyelles 68
b) Diphtongues 69
2° Consonnes 69
Article 3. Qualités rythmiques de la syllabe 72
§ 1. Durée ou poids des syllabes isolées 72
A. Poids naturel des syllabes nues. 73
B. Poids naturel des syllabes consonnantes 73
C. Poids naturel des syllabes closes 75
D. Liquescentes grégoriennes 75
§ 2. Intensité et mélodie des syllabes 76

CHAPITRE III.

Le mot latin isolé.

Aperçu sur l'histoire de l'accentuation latine.

Article 1. Formation des mots par l'accentuation 86

Article 2. Notions préliminaires à l'étude de l'accentuation latine . . 87

§ 1. Distinction entre accent et accentuation 87

§ 2. Notions générales sur l'accent proprement dit 89

A. Accent mélodique et accent intensif 89

B. L'accent et la durée 90

§ 3. Jeux et rapports des trois phénomènes sonores — acuité, force, durée ou quantité — dans les divers idiomes . 91

§ 4. Nécessité d'une recherche sur l'histoire des antécédents de l'accent latin. 93

Article 3. Les antécédents de l'accent latin. L'accentuation dans les langues indo-européennes 94

§ 1. Branche asiatique. Le sanscrit 98

§ 2. Branche européenne. 99

A. Rameau hellénique 99

1° Division du rameau hellénique 100

2° Accentuation de tous ces dialectes. 101

B. Rameau italique 105

Article 4. L'accent latin 106

§ 1. Première période, préhistorique, archaïque. 107

A. Accent intensif. 107

B. Accent mélodique 109

§ 2. Deuxième période, classique 111

A. Nature de l'accent 111

1° acuité 113

2° durée 114

3° intensité 114

B. Place de l'accent 115

§ 3. Troisième période, ecclésiastique 115

§ 4. Quatrième période, romane 117

CHAPITRE IV.

Le mot latin isolé.

Accent tonique et accents secondaires. Leur place.

Article 1. Différentes sortes d'accents mélodiques 118
Article 2. L'accent aigu ou tonique latin 122
§ 1. Période classique 122
§ 2. Période postclassique ou tonique 123
Article 3. Les accents secondaires 125
§ 1. Accents secondaires binaires 125
§ 2. Accent secondaire initial d'intensité 127
Article. 4. L'accent tonique dans les mots hébreux 128
§ 1. Les grammairiens 128
§ 2. La tradition massorétique 129
§ 3. La Renaissance 132
§ 4. L'usage moderne 133

CHAPITRE V.

Le mot latin isolé.

Nature de l'accent tonique. Ses qualités matérielles.

Article 1. Acuité de l'accent 137
§ 1. Première preuve. — Origine indo-européenne de la langue latine et continuité de la tradition . 138
§ 2. Deuxième preuve. — Témoignages des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent . . 139
A. Auteurs de l'époque classique; tous en faveur de l'acuité seule 141
B. Auteurs de l'époque postclassique 145
1° en faveur de l'acuité seule 147
2° en faveur de l'acuité et de l'intensité 148
3° en faveur de l'acuité, de l'intensité et de la longueur (XIIe et XIIIe siècles) 150
§ 3. Troisième preuve. — Forme graphique des accents d'après les grammairiens 153

§ 4. Quatrième preuve. — Témoignages tirés de la musique liturgique occidentale (ambrosienne, grégorienne, etc.) . . 156
A. Origine, forme graphique, et valeur de la notation neumatique 157
B. Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans l'ancienne musique liturgique occidentale 159
1° Réflexions préliminaires sur la nature de cette concordance 159
2° Exemples de concordance entre l'accent latin et les sommets mélodiques dans l'ancienne musique latine 170
1re section. Chant ambrosien 174
2e section. Chant grégorien 188
C. Concordance des accents aigus latins avec les sommets mélodiques dans les compositions mélodiques liturgiques des xe, xie, xiie siècles. 204
D. Les " cadences rompues " du bas Moyen-Age . . 205
Article 2. Brièveté de l'accent 209
§ 1. Témoignage des auteurs latins 209
A. A l'époque classique. 210
B. A l'époque grégorienne 211
§ 2. Témoignage des mélodies grégoriennes 212
A. Accents unaires suivis d'un strophicus 215
B. Accents unaires suivis d'un groupe 216
C. Accents secondaires et toniques unaires 220
D. Substitution de l'accent tonique unaire à une pénultième faible 222
E. Adaptation des cadences dactyliques à certaines cadences spondaïques 224
Article 3. Intensité de l'accent 226
§ 1. Témoignage des grammairiens latins postclassiques . . 226
§ 2. Témoignage des langues romanes 228

Chapitre VI.

Le mot latin isolé.
Son unité. L'accent âme du mot.

Article 1. La mélodie naturelle du mot latin isolé 234
Article 2. L'intensité dans le mot latin isolé 236

Article 3. La durée des syllabes dans le mot latin isolé 238
§ 1. Durée des syllabes antétoniques 238
§ 2. Durée de la syllabe tonique 239
§ 3. Durée des syllabes postoniques 240
A. Syllabe finale du mot 240
B. Pénultième des mots proparoxytons 241

Article 4. Rythme et exécution du mot latin isolé 244
§ 1. Le rythme et le mot latin 244
A. Le rythme normal du mot latin. 244
B. Distinction entre mots-rythmes et mots-temps . . 248
§ 2. Etude des mots-rythmes isolés 251
A. Schéma rythmique des cadences verbales, base du rythme des mots isolés 252
1° Mots-rythmes de deux syllabes 252
2° Mots-rythmes de trois syllabes 253
Remarque sur la séparation de l'ictus et de l'accent tonique 255
B. Rythme complet et détaillé des mots latins isolés . 256
1e section. Mots paroxytons ou spondaïques . . 258
1° Mots de deux syllabes 258
2° Mots de trois syllabes 259
3° Mots de quatre syllabes et plus 259
a) Place de l'accent tonique 260
b) Place des accents secondaires. . . . 261
c) Place des ictus ou touchements rythmiques . 261
d) Place des arsis et des thésis rythmiques composées 263
2e section. Mots spondaïques dactylisés, comportant deux notes sur la syllabe accentuée . . . 268
3e section. Mots proparoxytons ou dactyliques . . 270
4e section. Modifications du rythme normal par l'allongement musical de l'une des syllabes antétoniques. 272

Chapitre VII.

L'incise.
Enchaînement des mots.

Article 1. Indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte . 277
§ 1. Témoignages des auteurs grecs et latins en faveur de cette indépendance 278

A. Auteurs grecs 279
B. Auteurs latins anciens 279
C. Auteurs du Moyen-Age 280
§ 2. Applications pratiques de cette indépendance 283
A. Modifications ou interversions mélodiques . . 284
B. Modifications dynamiques 286
C. Modifications rythmiques. 290
D. Modifications quantitatives. Extension mélodique des syllabes 291

Article 2. Enchaînement des mots et unité de l'incise 294
§ 1. Lois générales de l'enchaînement des mots . . . 294
§ 2. Application de la loi de l'enchaînement des mots à la mélodie grégorienne 298
A. Enjambement des mots-rythmes sur les mesures . 298
B. Enveloppement des mots-temps par le rythme . . 301
1° Enchaînement des mots par le rythme, simple ou composé 302
2° Enchaînement des rythmes simples par le grand rythme de la phrase 304
C. Action synthétique de la mélodie, de la quantité et de l'intensité 306

Chapitre VIII.

L'incise.

Les incises syllabiques.

Article 1. Les cadences syllabiques spondaïques. 309
§ 1. Première forme : cadences spondaïques redondantes ou à l'unisson 310
§ 2. Deuxième forme : cadences spondaïques descendantes . 313
§ 3. Troisième forme : cadences spondaïques montantes . . 314

Article 2. Mots-rythmes 315
§ 1. Suite de mots spondaïques, tous rythmés (Tableau A) . 315
§ 2. Suite de mots dactyliques, tous rythmés (Tableau B) . . 325
§ 3. Suite de mots spondaïques et de mots dactyliques, tous rythmés (Tableau C) 326

Article 3. Mots-temps 333
Suite de mots spondaïques, tous mots-temps, sauf le dernier, rythmé (Tableau D) 333
Article 4. Mélange de mots-rythmes et de mots-temps, spondaïques et dactyliques (Tableau E) 336
Article 5. Exceptions au rythme normal des mots 339
§ 1. Mots dissyllabiques (spondaïques) entièrement privés d'ictus (Tableau F) 339
§ 2. Mots dactyliques privés d'ictus sur la syllabe accentuée (Tableau G) 343
Article 6. La forme mélodique et le rythme 349
Premier exemple. Incises du Ier mode (Tableau H) . . 349
Deuxième » Intonations et cadences suspensives du IIIe mode (Tableau I) 355
Troisième » Cadences des VIIe et VIIIe modes (Tabl. J) 358
Quatrième » Intonation d'antiennes du VIIe mode (Tabl. K) 368
Cinquième » Incise d'antiennes du VIIIe mode (Tabl. L) 378
Sixième » Intonation *mi-fa-sol* du Credo I (Tabl. M) . 382
Septième » Intonation des antiennes du IVe mode en A (Tableau N) 384
Huitième » Type d'antiennes du VIIIe mode (Tabl. O) . 387
Remarque sur la place de l'intensité dans les adaptations . . . 399

Chapitre IX.

L'incise.

Les incises ornées.

Extension mélodique des mots.

Article 1. Groupes sur les syllabes toniques 404
§ 1. Groupes-temps binaires ou ternaires 405
§ 2. Groupes-temps de quatre notes 411
§ 3. Groupes-temps de cinq notes et plus 414
Article 2. Groupes sur les syllabes antétoniques 421
§ 1. La mélodie suit la marche naturelle des mots . . . 422
A. Une syllabe antétonique 422
B. Deux syllabes antétoniques 425
C. Plus de deux syllabes antétoniques . . . 428

§ 2. La mélodie s'affranchit du mouvement naturel des mots . 430
A. Une syllabe antétonique 430
B. Deux syllabes antétoniques 431
C. Trois syllabes antétoniques 433

§ 3. La mélodie suit ou quitte tour à tour le mouvement naturel des mots : légers renversements mélodiques 437
A. Une syllabe antétonique 438
B. Deux syllabes antétoniques 440
C. Trois, quatre syllabes antétoniques 442

Article 3. Groupes sur les syllabes postoniques, spondaïques et dactyliques 445

§ 1. Groupes placés sur la dernière syllabe des mots, tant spondaïques que dactyliques 445

A. Groupes-temps. 445
1° Entre deux mots à l'intérieur des incises . . . 445
2° Entre deux incises très liées 448

B. Groupes-rythmes 449
1° Entre deux mots, à l'intérieur des incises . . . 449
2° Entre deux incises très liées 450
3° A la fin des incises plus importantes, des membres de phrase et des phrases 452

C. Remarques sur l'emploi des clivis finales 455
1° Indécision de certaines clivis finales 455
2° Clivis finale servant de conduit mélodique . . . 457

§ 2. Groupes placés sur les pénultièmes non accentuées . . . 459
A. Ordre rythmique 459
B. Ordre quantitatif 460
C. Ordre intensif 466

Chapitre X.

L'incise.

Les incises mi-ornées et mi-syllabiques.

Mélange de groupes et de passages purement syllabiques.

Article 1. Une syllabe isolée entre deux groupes 468

§ 1. Un groupe de deux notes, suivi d'une syllabe isolée . . 468
A. Exemple tiré d'une cadence du Ier mode . . . 468
B. Exemple tiré d'une cadence du IVe mode en A . . 474
C. Divers exemples pris çà et là dans le Graduel et l'Antiphonaire 475

§ 2. Un groupe de plus de deux notes, suivi d'une syllabe isolée 481
A. Premier cas. Un groupe de trois notes . . . 481
B. Deuxième cas. Un groupe de quatre notes . . 482
C. Troisième cas. Un groupe de cinq notes . . . 483

Article 2. Deux syllabes isolées entre deux groupes 484
A. Exemple tiré d'une intonation du Ier mode . . 484
B. Exemple tiré d'une cadence du VIIIe mode . . 488
C. Divers exemples pris çà et là dans le Graduel . . 489

Article 3. Trois syllabes isolées entre deux groupes 491
§ 1. Finale de mot sur la deuxième note 492
§ 2. Finale de mot sur la première note 493
§ 3. Finale de mot sur la troisième note 497
§ 4. Absence de finale de mot sur les trois syllabes isolées . 503

Article 4. Quatre syllabes entre deux groupes 505
§ 1. Premier groupe. Accents sur la 1re et la 3e syllabes. . 505
§ 2. Deuxième groupe. Accents sur la 2e et la 4e syllabes . . 515
§ 3. Troisième groupe. Accents sur la 1re et la 4e syllabes. . 520

Article 5. Cinq syllabes et plus entre deux groupes 526
§ 1. Cinq syllabes entre deux groupes 526
Premier groupe. Accents sur la 1re, la 3e et la 5e syllabes 527
Deuxième groupe. Accents sur la 2e et la 4e syllabes . . 529
§ 2. Plus de cinq syllabes entre deux groupes 529

Article 6. Remarques générales sur le rythme des incises grégoriennes . 531
§ 1. Stabilité de l'ordre rythmique et modifications dans l'ordre intensif. 531
Premier exemple. Les incises du type *Scit enim Pater vester* 531
Deuxième exemple. Une cadence du Ier mode . . . 534

§ 2. Nécessité pour le rythmicien de bien connaître le répertoire grégorien 536

§ 3. Objectivité de nos signes rythmiques. 542

Chapitre XI.

La période.

Membres et phrases.

Article 1. Distinction des membres 544
§ 1. Les pauses ou coupes, causes extrinsèques de distinction . 544
A. Phrase d'un seul membre 544
B. Phrase de deux membres 545
C. Phrase de trois membres 547
D. Phrase de quatre membres 548
§ 2. Nombre et valeur des pauses 550
A. Les diverses sortes de pauses 550
B. Valeur ou durée des pauses 553
1° Doctrine des anciens 553
2° Principe général d'interprétation 555
3° Application pratique de ce principe 557
a) De la mora vocis entre les mots 557
b) De la mora vocis entre les incises et entre les membres 558
c) De la mora vocis entre les phrases 560

Article 2. Liaison des membres. La phrase 562
§ 1. Lien mélodique et lien dynamique 566
A. Périodes de deux membres 566
1° Lien mélodique 566
2° Lien dynamique 570
B. Périodes de trois membres 578
C. Périodes de quatre membres 582
§ 2. Lien de proportion numérique entre les membres . . 589
A. Chants quasi métriques 591
B. Chants quasi prosaïques 594
§ 3. Lien d'articulation 597
A. Jonction de deux membres par la mora vocis . . 598
B. Jonction de deux membres par le temps composé . 601
C. Jonction de deux membres par le rythme composé . 603

Chapitre XII.

Confirmation et développement de quelques principes.

Article 1. Longueur de la syllabe finale des mots latins isolés . . . 606
§ 1. Dans la prose antique 607
§ 2. Dans la poésie antique 608
§ 3. Dans la musique grégorienne 609

Article 2. Séparation possible de l'accent tonique et de l'ictus. L'accent au levé 613
§ 1. Doctrine de Dom Joseph Pothier 613
A. Transcription par Dom Pothier de motets latins en notation musicale moderne 613
B. Enseignement théorique de Dom Pothier sur le rythme du mot latin 619
§ 2. L'accent latin dans les œuvres des polyphonistes . . 624
A. Liberté de l'accent dans les œuvres des polyphonistes 628
1° Phrases avec tous les accents au frappé . . . 630
2° Phrases avec tous les accents au levé . . . 630
3° Phrases avec les accents tantôt au levé tantôt au frappé 635
B. Raison de cette variété de traitement. . . . 637
C. L'art palestrinien et l'art grégorien 641

Article 3. Musique moderne et accent roman. Différence de l'accent latin et de l'accent roman 644
§ 1. Mots à cadence masculine. 645
§ 2. Mots à cadence féminine 648
§ 3. Liberté de l'accent, même en français, dans les anciennes compositions. 650

Article 4. L'arsis et la thésis chez les auteurs latins 656
§ 1. Nature de l'arsis et de la thésis 656
§ 2. Distribution des syllabes du mot en arsis et en thésis. . 657
A. Mots de deux syllabes 658
B. Mots de trois syllabes proparoxytons. . . . 659
C. Mots de quatre syllabes 660
D. Mots de trois syllabes paroxytons 661

Article 5. Inutilité de la théorie de l'anacrouse, inconnue des anciens . 663

Article 6. Nature de l'ictus rythmique chez les anciens 667
§ 1. Emploi du mot "ictus" dans l'antiquité 667
§ 2. Origine et signification précise du mot "ictus" et des autres expressions équivalentes en usage dans la rythmique antique 669
§ 3. Nature de l'ictus rythmique chez les anciens . . . 674

Chapitre XIII.

La Chironomie grégorienne.

Les chironomies fondamentales.

Article 1. L'ondulation, geste chironomique originel 684
§ 1. L'ondulation rythmique élémentaire (Rythme élémentaire). 685
§ 2. L'ondulation rythmique simple (Rythme simple) . . 686
§ 3. L'ondulation rythmique et la mélodie 688

Article 2. La chironomie composée (Rythme composé) . . . 689
§ 1. Chironomie composée ondulante (Rythme ondulant continu) 690
§ 2. Chironomie composée juxtaposée (Rythme composé par juxtaposition) 694
A. Juxtaposition de plusieurs rythmes simples. . . 695
B. Juxtaposition de rythmes simples et de rythmes juxtaposés 701
§ 3. Chironomie contractée (Rythme composé par fusion). . 702

Chapitre XIV.

La Chironomie grégorienne.

Application des principes.

Article 1. Mélodies types avec textes différents 713
§ 1. Premier cas. La chironomie ne change pas . . . 714
§ 2. Deuxième cas. Un changement de chironomie s'impose . 716
§ 3. Troisième cas. Les changements de chironomie tantôt s'imposent, tantôt sont simplement convenables 718
§ 4. Quatrième cas. Les changements de chironomie s'imposent, selon les textes et la disposition de la mélodie. 723

Article 2. Analyse chironomique de plusieurs pièces 731
§ 1. Premier exemple. Antienne *Asperges me* 732
§ 2. Deuxième » » *Nolite solliciti esse* . . . 733
§ 3. Troisième » Première strophe du *Lauda Sion* . . 736
§ 4. Quatrième » Autres strophes » . . 738
§ 5. Cinquième » » » . . 740
§ 6. Sixième » *Salve Regina* 741
§ 7. Septième » Antienne *Sanctorum velut aquilae*. . 744
§ 8. Huitième » Introït *In medio* 745
§ 9. Neuvième » Alleluia *Ostende* 746
§ 10. Dixième et onzième exemples. Les deux offertoires *Jubilate*. 747

Conclusion 748

APPENDICE.

Textes des auteurs anciens.

Premier Appendice (au ch. IV). Textes des auteurs anciens relatifs aux mots hébreux 753
A. Diomède 753
B. Donat 753
C. Dosithée 754
D. Sergius (vel Servius) 754
E. Cledonius 754
F. Priscien 754
G. Eutychès 755
H. S. Isidore 755
I. Julien de Tolède 755
J. Artigraphum Bernense 755
K. Commentum Einsidlense 755
L. S. Rémi d'Auxerre 756
M. Frère Paul 756
N. Anonyme cistercien 756
O. Alexandre de Villedieu 757
P. "Grammaticale" de Montpellier 757

Deuxième Appendice (au ch. V). Textes des anciens auteurs latins sur la nature de l'accent 758

I. Auteurs de l'époque classique. Tous en faveur de l'acuité seule 758
A. Varron 758
B. Nigidius Figulus 760
C. Cicéron 761
D. Vitruve 763
E. Quintilien 765

II. Auteurs de l'époque postclassique 766
1° En faveur de l'acuité seule 766
F. Martianus Capella 767
G. Priscien 767
H. Audax 768
I. S. Bède 768
J. Alcuin 768
2° En faveur de l'acuité et de l'intensité 769
K. Pompeius 769
L. Servius. 771
M. Cledonius 772
N. Diomède. 772
O. S. Isidore 773
P. Codex Bernensis 16 773
Q. Rhaban Maur 773

III. Auteurs des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. En faveur de l'acuité, de l'intensité et de la longueur 774
R. Anonyme cistercien 774
S. Pierre Hélie 774
T. Grammaire latine du XIIIe s. 775
U. Alexandre de Villedieu 775
V. "Grammaticale" de Montpellier 776

Troisième Appendice (au ch. XII). Textes des auteurs anciens relatifs à l'arsis et à la thésis 776
A. Sergius 776
B. Priscien 776
C. Martianus Capella 778
D. Marius Victorinus 778
E. Servius 779
F. Diomède. 779

G. Terentianus Maurus 779
H. Cledonius 780
I. Pompeius 780
J. Atilius Fortunatianus 780
K. Bacchius Senex 781
L. S. Augustin 781
M. Julianus Toletanus 781
N. S. Isidore 781
O. Commentum Einsidlense. 781
P. S. Aldhelm 782
Q. Pierre Hélie 782

Table alphabétique des pièces citées 783
Table analytique des deux volumes 795
Table générale des matières 839

Imprimé en Belgique par la Société S. Jean l'Évangéliste, Desclée & Cie, Tournai. — 2385.

ERRATA.

Page 99, note 1, *lire :* D'après V. Henry.

» 148, n° 191. *Le texte, cité par mégarde comme de Pompeius et de Servius, est en réalité de Servius seul (cf. Appendice p. 771, Servius, 2e texte), et doit être remplacé par celui-ci, de Pompeius :* « Graeci prosodias dicunt accentus hac ratione : pros dicunt ad, cantum dicunt oden. Verbum de verbo Latini expresserunt, ut dicerent prosodias accentus. Sed Latini habent et alia nomina : et tonum et tenorem dicunt ; nihil interest, sive accentum dicamus, sive tonum sive tenorem ; eadem ratio est, nomina sunt tantum modo dissimila » *(cf. Appendice, p. 771, Pompeius, 4e texte).*

» 150, n° 202, 5e ligne, *supprimer :* n° XVIII.

» 158, note 2, *au lieu de :* M. S. Reinach, *lire :* M. Th. Reinach.

» 168, fig. 21 et 22, *lire :* Ancilla dixit Petro.

» 194, avant-dernière ligne, *avancer l'astérisque sur la syllabe* Dó *de* Dóminus.

» 202, *Comm.* Tollite, *supprimer l'astérisque sur l'accent de* Sancta.

» 239, n° 299, 2e ligne, *lire :* n'admettent ni ne se prêtent, etc.

» 251, n° 333, b), *au lieu de :* ▪, *lire :* ▪

» 253, n° 337, b), *ajouter un point sur le second punctum.*

» 268, titre, *lire :* Mots spondaïques dactylisés.

» 270, n° 366, 1re ligne, *lire :* La place des touchements rythmiques, des arsis et des thésis, etc.

» 286, 287 et 289, fig. 142, 145 et 147, *lire :* Ancilla dixit Petro.

» 359, 21), *lire :* Propter fidem.

» 365, note 1, *lire :* La cadence *48*, etc.

» 404, fig. 292, *lire :* confundébar.

» 416, fig. 306, aeterni, *ajouter un* ?

» 467, titre, *ajouter :* L'Incise (suite).

» 469, fig. 379, *lire :* Ancilla dixit.

» 470, fig. 380, dernière ligne, *lire :* humiliáta.

» 471, fig. 382, dernière ligne, *lire :* Cum accepísset.

» 488, 1re ligne, *au lieu de :* d'une cadence du Ier mode, *lire :* d'une cadence du VIIIe mode.

» 552, fig. 503, *au lieu de : Ant.* Iste sanctus, *lire : Ant.* Nolíte sollíciti esse.

» 690, n° 1156, 2e ligne, *lire :* de trouver un principe unifiant, etc.

» 702, milieu de la page, *au lieu de :* Article 3, *lire :* § 3 *(cf. Table des matières, p. 851).*

» 795, art. accent, 5e ligne, *au lieu de :* accent aigu /, *lire :* accent aigu /.

» 796, ligne 40, *au lieu de :* 404, *lire :* **404.**

Imprimé en Belgique par la Société S. Jean l'Évangéliste,
Desclée & Cie, Tournai, — 2395.